ganz1912

Frederic Jameson

El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado





ediciones PAIDOS
Barcelona
Buenos Aires
México



Paidós Studio

Últimos títulos publicados:

61. P. Ariès, A. Béjin, M. Foucault y otros - *Sexualidades occidentales*
62. E. Wiesel - *Los judíos del silencio*
63. G. Deleuze - *Foucault*
64. A. Montagu - *¿Qué es el hombre?*
65. M. McLuhan y Q. Fiore - *El medio es el masaje*
66. W. J. H. Sprott - *Grupos humanos*
67. P. Ariès - *El tiempo de la historia*
68. A. Jacquard - *Yo y los demás*
69. K. Young - *La opinión pública y la propaganda*
70. M. Poster - *Foucault, el marxismo y la historia*
71. S. Akhilananda - *Psicología hindú*
72. G. Vattimo - *Más allá del sujeto*
73. C. Geertz - *El antropólogo como autor*
74. R. Dantzer - *Las emociones*
75. P. Grimal - *La mitología griega*
76. J.-F. Lyotard - *La fenomenología*
77. G. Bachelard - *Fragmentos de una poética del fuego*
78. P. Veyne y otros - *Sobre el individuo*
79. S. Fuzeau-Braesch - *Introducción a la astrología*
80. F. Askevis-Leherpeux - *La superstición*
81. J.-P. Haton y M.-C. Haton - *La inteligencia artificial*
82. A. Moles - *El kitsch*
83. F. Jameson - *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*
84. A. Dal Lago y P. A. Rovatti - *Elogio del pudor*
85. G. Vattimo - *Ética de la interpretación*
86. E. Fromm - *Del tener al ser*
87. L.-V. Thomas - *La muerte*
88. J.-P. Vernant - *Los orígenes del pensamiento griego*
89. E. Fromm - *Lo inconsciente social*
90. J. Brun - *Aristóteles y el Liceo*
91. J. Brun - *Platón y la Academia*
92. M. Gardner - *El ordenador como científico*
93. M. Gardner - *Crónicas marcianas*
94. E. Fromm - *Ética y política*
95. P. Grimal - *La vida en la Roma antigua*
96. E. Fromm - *El arte de escuchar*
97. E. Fromm - *La patología de la normalidad*
100. C. Losilla - *El cine de terror*
101. J. Bassa y R. Freixas - *El cine de ciencia ficción*
102. J. E. Monterde - *Veinte años de cine español (1973-1992)*
103. C. Geertz - *Observando el Islam*
104. C. Wissler - *Los indios de los Estados Unidos de América*
105. E. Gellner - *Posmodernismo, razón y religión*
106. G. Balandier - *El poder en escenas*
107. Q. Casas - *El western*
108. A. Einstein - *Sobre el humanismo*
109. E. Kenig - *Historia de los judíos españoles hasta 1492*
110. Á. Ortiz y M. J. Piqueras - *La pintura en el cine*

Título original: *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*
Publicado en inglés por New Left Review Ltd., Oxford

Traducción de José Luis Pardo Torío

Cubierta de Mario Eskenazi y Pablo Martín

ganz1912

1.ª edición, 1991
1.ª reimpresión, 1995

ISBN: 84-7509-705-7
Depósito legal: B-20.129/1995

Impreso en Edim, S.C.C.L.,
Badajoz, 145 - 08018 Barcelona

Impreso en España - Printed in Spain

SUMARIO

INTRODUCCION

Estos últimos años se han caracterizado por un milenarismo invertido en el que las premoniciones del futuro, ya sean catastróficas o redentoras, han sido sustituidas por la convicción del final de esto o aquello (el fin de la ideología, del arte o de las clases sociales; la crisis del leninismo, la socialdemocracia o el Estado del bienestar, etc., etc.): tomados en conjunto, todos estos fenómenos pueden considerarse constitutivos de lo que cada vez con mayor frecuencia se llama posmodernismo. La cuestión de su existencia depende de la hipótesis de una ruptura radical o *coupure* que por lo general se remonta al final de la década de los años cincuenta o a principios de la de los sesenta. Tal y como el término mismo sugiere, tal ruptura se relaciona casi siempre con la decadencia o la extinción del ya centenario movimiento modernista (o bien con su re-

pudio estético o ideológico). Así, el expresionismo abstracto en la pintura, el existencialismo en la filosofía, las formas finales de la representación en la novela, las películas de los grandes *auteurs* o la escuela modernista en poesía (tal y como se ha institucionalizado y canonizado en la obra de Wallace Stevens), son todos ellos considerados hoy como el final, extraordinariamente floreciente, de un primer impulso modernista de cuyo agotamiento y desgaste ellos mismos dan fe. El catálogo de sus sucesores presenta, pues, un aspecto empírico, caótico y heterogéneo: Andy Warhol y el *pop art*, pero también el realismo fotográfico y, más allá de él, el «neoexpresionismo»; en música, la impronta de John Cage, pero también la síntesis de los estilos clásico y «popular» que encontramos en compositores como Phil Glass y Terry Riley, e igualmente el *punk* y el *rock* de la *nueva ola* (los Beatles y los Stones representarían ahora el momento modernista de esta tradición más reciente y de rápida evolución); en cuanto al cine: Godard y el postgodardismo, así como el cine y el vídeo experimentales, pero también un nuevo tipo de películas comerciales (sobre las que se hablará con detalle más adelante); Burroughs, Pynchon o Ishmael Reed, por una parte, y el *nouveau roman* francés y sus herederos, por otra, pero también las formas nuevas y provocativas de crítica literaria basadas en una nueva estéti-

ca de la textualidad o *écriture*... La lista podría ampliarse indefinidamente; pero, ¿implica todo ello un cambio o una ruptura más fundamental que los periódicos cambios de estilo y de moda determinados por el antiguo imperativo modernista de la innovación estilística?[1]

El triunfo del populismo estético

Es, no obstante, propio de la arquitectura el que las modificaciones de la producción estética sean en ella más espectacularmente visibles y el que sus problemas teóricos se hayan elaborado y articulado de forma más notoria; en realidad, fue a partir de los debates de la arquitectura cómo empezó a emerger mi propia concepción del posmodernismo, que expondré en las páginas siguientes. Más decisivamente que en otras artes o medios, las posiciones posmodernistas en arquitectura son inseparables de una implacable recusación del modernismo y del llamado «estilo internacional» (Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies); en tal recusación, el

1. El presente ensayo es una reelaboración de algunas conferencias y otro material previamente publicado en *The Anti-Aesthetic*, compilado por Hal Foster (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983) y en *Amerika Studien/American Studies*, 29/1 (1984).

análisis y la crítica formal (de la transformación modernista del edificio en algo cercano a la escultura o en un «pato» monumental, según el término de Robert Venturi) se acompañan de una reconsideración de los niveles urbanísticos y de las instituciones estéticas. El modernismo se asienta pues en la destrucción del tejido urbano tradicional y de su vieja cultura de vecindario (mediante la ruptura radical del nuevo edificio utópico modernista con el contexto que le rodea); además, el elitismo profético y el autoritarismo del movimiento moderno son despiadadamente denunciados como un gesto imperial del Maestro carismático.

En consecuencia, el posmodernismo en arquitectura se presenta lógicamente como una especie de populismo estético, tal y como sugiere el propio título del influyente manifiesto de Venturi, *Aprendiendo de Las Vegas.* Sea cual sea la forma en que valoremos en última instancia esta retórica populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra atención a un aspecto fundamental de todos los posmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de élite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa «industria de la cultura» tan apasionadamente de-

nunciada por todos los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la «nueva crítica americana» hasta Adorno y la escuela de Francfort. En efecto, lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje «degradado», feísta, *kitsch*, de series televisivas y cultura de *Reader's Digest*, de la publicidad y los moteles, del «último pase» y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada «paraliteratura», con sus categorías de lo gótico y lo románico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica: materiales que ya no se limitan a «citar» simplemente, como habrían hecho Joyce o Mahler, sino que incorporan a su propia esencia.

Pero sería erróneo considerar esta ruptura como un acontecimiento exclusivamente cultural: en realidad, las teorías de la posmodernidad —tanto las apologéticas como las que se atrincheran en el lenguaje de la repulsión moral y la denuncia— presentan un acusado parecido de familia con las más ambiciosas generalizaciones sociológicas que, en buena parte al mismo tiempo que ellas, anunciaron el advenimiento o la inauguración de un tipo de sociedad completamente nuevo y a menudo bautizado como «sociedad postindustrial» (Daniel Bell), aunque designado también frecuentemente como «sociedad de consumo», «sociedad de los *media*»,

«sociedad de la información», «sociedad electrónica» o de las «altas tecnologías», etc. Dichas teorías tienen obviamente la obligación de demostrar, en su propia defensa, que la nueva formación social en cuestión ya no obedece a las leyes del capitalismo clásico, esto es, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases. En consecuencia, la tradición marxista ha opuesto una vehemente resistencia a estas teorías, salvo por la honrosa excepción de Ernest Mandel, cuyo libro *El capitalismo tardío* no intenta meramente analizar la originalidad histórica de esta nueva sociedad (que él entiende como una tercera etapa o un tercer momento en la evolución del capital), sino también demostrar que se trata, en todos los niveles, de una fase del capitalismo *más pura* que cualquiera de los momentos precedentes. Volveré más tarde a este argumento; baste por el momento subrayar una tesis que he defendido con mayor detalle en otro lugar[2]: que toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura —ya se trate de apologías o de estigmatizaciones— es, también y al mismo tiempo, *necesariamente*, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual.

2. «The Politics of Theory», *New German Critique*, 32, primavera/verano, 1984.

El posmodernismo como pauta cultural dominante

Una última cuestión metodológica preliminar: las páginas que siguen no deben considerarse como una descripción estilística ni como la catalogación de un estilo o un movimiento cultural entre otros. He pretendido más bien ofrecer una hipótesis de periodización histórica, y ello en un momento en el que el concepto mismo de periodización histórica se presenta como auténticamente problemático. He sostenido en otros lugares que todo análisis cultural aislado o discreto implica siempre una teoría soterrada o reprimida de la periodización histórica; en todo caso, la concepción «genealógica» corre el gran riesgo de quedarse en las preocupaciones teóricas tradicionales acerca de la llamada «historia lineal», las teorías de las «etapas» y la historiografía teleológica. En este contexto, no obstante, algunas observaciones esenciales pueden ocupar el lugar que merecería una discusión teórica más amplia de estos (muy reales) problemas.

Una de las inquietudes que a menudo despiertan las hipótesis de periodización histórica es que tienden a pasar por alto las diferencias y a proyectar una idea del período histórico como una homogeneidad compacta (coartada por todas partes por signos de puntuación y metamorfosis «cronológicas» inexplicables). Sin embargo, esto es lo que pre-

cisamente me parece fundamental para captar el «posmodernismo», no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí.

Considérese, por ejemplo, la tan extendida postura opuesta, según la cual el posmodernismo en sí mismo es poco más que una nueva fase del modernismo propiamente dicho (cuando no del —aún más antiguo— romanticismo); puede ciertamente concederse que todas las características del posmodernismo que acabo de enumerar pueden detectarse, a grandes rasgos, en tal o cual precursor modernista (incluyendo precursores genealógicos tan asombrosos como Gertrude Stein, Raymond Roussel o Marcel Duchamp, quienes pueden considerarse sin reservas posmodernistas *avant la lettre*). Ello no obstante, lo que este enfoque no tiene en cuenta es la posición social del viejo modernismo o, mejor dicho, el apasionado repudio del que fue objeto por parte de la antigua burguesía victoriana y posvictoriana, que percibió sus formas y su *ethos* alternativamente como repugnantes, disonantes, oscuros, escandalosos, inmorales, subversivos y, en general, «antisociales». Nuestra tesis es que tales actitudes se han vuelto arcaicas debido a una mutación en la esfera de la cultura. No solamente Pi-

casso y Joyce han dejado de ser repugnantes, sino que ahora los encontramos, en conjunto, bastante «realistas». Lo que no es sino el resultado de la canonización e institucionalización académica del movimiento modernista en general, que puede fecharse al final de la década de los años cincuenta. Seguramente ésta es una de las explicaciones más plausibles de la emergencia del posmodernismo en cuanto tal, dado que la generación más joven de los años sesenta se enfrenta entonces con el movimiento moderno, situado anteriormente en la oposición, como con una masa de clásicos muertos que, como Marx dijo en cierta ocasión, y en un contexto diferente, «gravitan como una pesadilla sobre la mente de los vivos».

En cuanto a la reacción posmodernista contra todo ello, en cualquier caso, debe señalarse igualmente que sus propios rasgos ofensivos —desde la oscuridad y el material sexualmente explícito hasta la obscenidad psicológica y las expresiones de abierta provocación social y política, que trascienden todo lo imaginable en los momentos más extremos del modernismo— ya no escandalizan a nadie, y que no solamente se reciben con la mayor complacencia, sino que ellos mismos se han institucionalizado e incorporado a la cultura oficial de la sociedad occidental.

Lo que ha sucedido es que la producción estéti-

ca actual se ha integrado en la producción de mercancías en general: la frenética urgencia económica de producir constantemente nuevas oleadas refrescantes de géneros de apariencia cada vez más novedosa (desde los vestidos hasta los aviones), con cifras de negocios siempre crecientes, asigna una posición y una función estructural cada vez más fundamental a la innovación y la experimentación estética. El reconocimiento de estas necesidades económicas se manifiesta en el apoyo institucional de todo tipo puesto a disposición del arte más nuevo, desde las fundaciones y subvenciones hasta los museos y otras formas de mecenazgo. De todas las artes, la arquitectura es la que se encuentra por su esencia más próxima a la economía, ya que, a través de las concesiones municipales y los valores inmobiliarios, mantiene con ella una relación prácticamente inmediata: no hay que sorprenderse, por tanto, de encontrar el extraordinario florecimiento de la arquitectura posmoderna sustentado en el patronazgo de las empresas multinacionales, cuya expansión y desarrollo son estrictamente contemporáneos de ella. Estos dos nuevos fenómenos tienen una interrelación dialéctica más profunda aún que la simple financiación individual de tal o cual proyecto concreto y que más adelante apuntaremos. Pero éste es el momento de llamar la atención del lector sobre algo obvio: a saber, que toda esta cul-

tura posmoderna, que podríamos llamar estadounidense, es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales: en este sentido, como en toda la historia de las clases sociales, el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror.

El primer punto que se debe establecer en cuanto al concepto de periodización histórica de las pautas culturales dominantes es, por tanto, que, incluso aunque todos los rasgos constitutivos del posmodernismo fueran idénticos y continuos con respecto a los del modernismo más antiguo —posición que considero demostrativamente refutable, pero que sólo un análisis más amplio del modernismo propiamente dicho podría disipar—, ambos fenómenos seguirían siendo perentoriamente distintos en cuanto a su significación y a su función social, debido al lugar netamente diferente que ocupa el posmodernismo en el sistema económico del capitalismo avanzado y, lo que es más, debido a la transformación de la esfera misma de la cultura en la sociedad contemporánea.

Retomaremos esta tesis al final del ensayo, pero ahora debemos atender brevemente a otra clase de objeción contra la periodización histórica, un prejuicio de orden distinto sobre su presunto desdén de la heterogeneidad, que aparece a menudo en el

pensamiento de izquierdas. Hay ciertamente una extraña y casi sartreana ironía —una lógica de la victoria pírrica— que parece acompañar a todo intento de describir un «sistema», una dinámica totalizadora como la que se detecta en el movimiento de la sociedad contemporánea. Sucede que la potencia perceptiva del lector disminuye en la misma proporción en que aumenta la potencia descriptiva de un sistema o de una lógica progresivamente totalizadora. El libro de Foucault sobre la prisión es el más obvio ejemplo de ello: en la medida en que el teórico triunfa, de hecho, al construir la descripción de una máquina terrorífica y cada vez más cerrada, en esa misma medida fracasa, puesto que la capacidad crítica de su trabajo queda entonces paralizada, y los impulsos de rechazo y revuelta —por no hablar de los de transformación social— se perciben como algo vano y trivial a la vista del propio modelo.

Ello no obstante, considero que el único modo de abarcar y registrar la diferencia genuina del posmodernismo es mostrarlo a la luz del concepto de norma hegemónica o de lógica cultural dominante. Estoy muy lejos de pensar que toda la producción cultural de nuestros días es «posmoderna» en el amplio sentido que confiero a este término; lo posmoderno es, a pesar de todo, el campo de fuerzas en el que han de abrirse paso impulsos cultura-

les de muy diferentes especies (lo que Raymond Williams ha designado a menudo como formas «residuales» y «emergentes» de la producción cultural). De no alcanzar el sentido general de una pauta cultural dominante, recaeremos en una visión de la historia actual como mera heterogeneidad, diferencia aleatoria o coexistencia de una muchedumbre de fuerzas distintas cuya efectividad es indecidible. Esta ha sido en todo momento la intención política que ha presidido los análisis siguientes: proyectar el concepto de una nueva norma cultural sistémica y de su reproducción, con objeto de reflexionar adecuadamente sobre las formas más eficaces que hoy puede adoptar una política cultural radical.

La exposición presentará sucesivamente los siguientes rasgos constitutivos del posmodernismo: una nueva superficialidad que se encuentra prolongada tanto en la «teoría» contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestras relaciones con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada, cuya estructura «esquizofrénica» (en sentido lacaniano) determina nuevas modalidades de relaciones sintácticas o sintagmáticas en las artes predominantemente temporales; un subsuelo emocional totalmente nuevo —podríamos denominarlo: «intensidades»— que puede captarse

más apropiadamente acudiendo a las antiguas teorías de lo sublime; las profundas relaciones constitutivas de todo ello con una nueva tecnología que en sí misma representa un sistema económico mundial completamente original; finalmente, y tras un breve repaso de las modificaciones posmodernistas de la experiencia vivida del espacio urbano en cuanto tal, añadiré algunas reflexiones sobre la misión política del arte en el nuevo y atribulado espacio mundial del capitalismo multinacional avanzado.

I. LA DESCONSTRUCCION DE LA EXPRESION

«Zapatos de labriego»

Comenzaremos con una de las obras canónicas del modernismo en las artes visuales, el célebre cuadro de Van Gogh que representa unos zapatos de campesino; este ejemplo, como puede suponerse, no se ha escogido de forma inocente o casual. Quisiera proponer dos maneras de interpretar este cuadro que en cierto modo reconstruyen la recepción de la obra en un proceso de dos fases o niveles.

Mi primera observación es que, si esta imagen tan abundantemente reproducida no se reduce a un estatuto meramente decorativo, exige de nosotros la reconstrucción de la situación inicial de la que emerge la obra terminada. Si no hubiera ninguna forma de recrear mentalmente esta situación —des-

vanecida ya en el pasado—, el cuadro no sería más que un objeto inerte, un producto final reificado que no podría considerarse como un acto simbólico de pleno derecho, esto es, como praxis y como producción.

Este último término indica que una de las vías de reconstrucción de la situación inicial, a la que el cuadro de algún modo responde, consistiría en poner de manifiesto la materia prima o el contenido original con el que se enfrenta y que reelabora, transformándolo y apropiándoselo. Mi propuesta es que, en el caso de Van Gogh, este contenido, la materia prima inicial, está constituido por todo el mundo instrumental de la miseria agrícola, de la implacable pobreza rural, y por todo el entorno humano rudimentario de las fatigosas faenas campesinas: un mundo reducido a su estado más frágil, primitivo y marginal.

Los árboles frutales de este mundo son troncos viejos y exhaustos que emergen de un suelo indigente; los rostros de los aldeanos están carcomidos y son sólo cráneos, como caricaturas de una grotesca topología terminal de los tipos básicos de rasgos humanos. Entonces, ¿por qué hace surgir Van Gogh esos manzanos que estallan en una superficie cromática deslumbrante mientras sus estereotipos de aldeas se recubren súbitamente de chillones matices rojos y verdes? En pocas palabras, y ate-

niéndome siempre a esta primera opción interpretativa, mi explicación es que la transformación, espontánea y violenta, del mundo objetivo del campesino en la más gloriosa materialización del color puro en el óleo, ha de entenderse como un gesto utópico: un acto compensatorio que termina produciendo todo un nuevo reino utópico para los sentidos, o al menos para el sentido supremo —la visión, lo visual, el ojo—, que reconstruye para nosotros una suerte de espacio cuasi-autónomo y autosuficiente: se parte de una nueva división del trabajo en el seno del capital, de una nueva fragmentación de la sensibilidad naciente, que responde a las especializaciones y divisiones de la vida capitalista, y al mismo tiempo se busca, precisamente en esa fragmentación, una desesperada compensación utópica de todo ello.

Hay, por cierto, una segunda lectura de Van Gogh que difícilmente puede ignorarse en lo que hace a este cuadro en particular: el análisis fundamental de Heidegger en *Der Ursprung des Kunstwerkes*, construido en torno a la idea de que la obra de arte emerge del abismo entre la Tierra y el Mundo o, como yo preferiría interpretarlo, entre la materialidad insignificante de los cuerpos de la naturaleza y la plenitud de sentido de lo histórico-social. Volveremos más tarde a este abismo o fractura; conformémonos, por el momento, con recordar algu-

nas de las célebres frases que modelan el proceso por el cual estos —a partir de entonces ilustres— zapatos de labriego van recreando lentamente a su alrededor todo el mundo de objetos perdidos que en otro tiempo fue su contexto vital. «En ellos», dice Heidegger, «vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno.» «Este útil», continúa, «es propiedad de la tierra, y lo resguarda el mundo de la labriega... El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad *es*... Este ente emerge al estado de desocultación de su ser» por mediación de la obra de arte que diseña por completo el mundo ausente y la tierra revelándose a su alrededor junto con las pisadas fatigosas de la labriega, la soledad de las sendas rurales, la cabaña en un claro y los rotos y desgastados útiles de labranza en los surcos y en el hogar. Heidegger necesita completar la plausibilidad de este recuento insistiendo en la materialidad renovada de la obra, en la transformación de una forma de materialidad —la tierra misma y sus caminos y objetos físicos— en aquella otra materialidad del óleo, afirmada y exaltada por derecho propio y para el propio deleite visual.

«Zapatos de polvo de diamante»

En todo caso, los dos tipos de lectura anteriores pueden describirse como *hermenéuticos* en el sentido de que, en ambos, la obra en su forma objetual o inerte se considera como guía o síntoma de una realidad más amplia que se revela como su verdad última. Es preciso que ahora reparemos en otro par de zapatos, y es grato poder disponer para ello de una imagen que procede de la obra reciente de la figura principal de las artes visuales contemporáneas. Los *Diamond Dust Shoes* de Andy Warhol ya no nos hablan, evidentemente, con la inmediatez del calzado de Van Gogh: en realidad, casi me atrevería a decir que no nos hablan en absoluto. No hay en este cuadro nada que suponga el más mínimo lugar para el espectador; un espectador que se enfrenta a él, al doblar una esquina del pasillo de un museo o de una galería, tan fortuitamente como a un objeto natural inexplicable. En cuanto al contenido, hallamos en el cuadro lo que más explícitamente llamaríamos fetiches, tanto en el sentido de Freud como en el de Marx (Derrida ha hecho notar, a propósito del *Paar Bauernschuhe* heideggeriano, que el calzado pintado por Van Gogh es heterosexual, y que por tanto no ha lugar para la perversión ni para la fetichización). Aquí, no obstante, encontramos una colección aleatoria de ob-

jetos sin vida reunidos en el lienzo como un manojo de hortalizas, tan separados de su mundo vital originario como aquel montón de zapatos abandonados en Auschwitz o como los restos y desperdicios rescatados de un trágico e incomprensible incendio en una discoteca abarrotada. Sin embargo, en el caso de Warhol, no se puede completar el gesto hermenéutico y recuperar para tales fragmentos todo el mundo más amplio del contexto vital de la sala de fiestas o el baile, el mundo de la moda de la alta sociedad o de las revistas del corazón. Y ello resulta aún más paradójico si tenemos en cuenta los datos biográficos: Warhol comenzó su carrera artística como ilustrador comercial de moda para calzados y diseñador de escaparates en los que figuraban en lugares prominentes escarpines y chinelas. Estaríamos tentados de emitir en este punto —lo que sería sin duda prematuro— uno de los principales veredictos sobre el posmodernismo en cuanto tal y sus posibles dimensiones políticas: en efecto, la obra de Andy Warhol gira fundamentalmente en torno a la mercantilización, y las grandes carteleras de la botella de Coca-Cola o del bote de sopa Campbell, que resaltan específicamente el fetichismo de la mercancía de la fase de transición al capitalismo avanzado, *deberían* ser declaraciones políticas cruciales y críticas. Si no lo son, entonces deberíamos preguntarnos por qué razón carecen de

ese carácter, y deberíamos comenzar a interrogarnos más seriamente acerca de las posibilidades del arte crítico o político en el período posmoderno del capitalismo tardío.

Pero hay otras diferencias notorias entre la época modernista y la posmodernista, entre los zapatos de Van Gogh y los de Andy Warhol, en las que hemos de detenernos brevemente. La primera y más evidente es el nacimiento de un nuevo tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todos los posmodernismos a los que tendremos ocasión de volver en numerosos contextos distintos.

Es preciso sin duda tener en cuenta el papel que la fotografía y el negativo fotográfico representan en este tipo de arte contemporáneo: es incluso esto lo que confiere a la imagen de Warhol su aspecto tanático, esa helada elegancia de rayos X que mortifica el ojo reificado del espectador de un modo que no parece tener nada que ver con la muerte, la obsesión por la muerte o la ansiedad ante la muerte que aparecen en cuanto al contenido. Es como si estuviéramos asistiendo aquí a la inversión del gesto utópico de Van Gogh: en la obra de este último, un mundo quebrantado se transforma en la estridencia cromática de Utopía merced a un *fiat* nietzscheano o a un acto de voluntad. Aquí, al con-

trario, parece como si se hubiese arrancado a las cosas su superficie externa y coloreada —degradada y contaminada de antemano por su asimilación a las lustrosas imágenes publicitarias—, revelando así el substrato inerte en blanco y negro del negativo fotográfico que subyace a ellas. Aunque esta clase de muerte del mundo de las apariencias ha sido tematizada en algunos trabajos de Warhol —de forma singular en las series de accidentes de tráfico o de las sillas eléctricas—, creo que no se trata ya de una cuestión de contenido sino de una mutación más fundamental del mundo objetivo en sí mismo —convertido ahora en un conjunto de textos o simulacros— y de la disposición del sujeto.

El ocaso de los afectos

Lo anterior nos conduce al tercero de los rasgos que pretendo desarrollar brevemente en este ensayo, es decir, lo que llamo el ocaso de los afectos en la cultura posmoderna. Por supuesto, resultaría inadecuado pretender que la nueva imagen está desprovista de sentimiento o emoción, o que en ella la subjetividad se ha desvanecido. Hay en realidad una especie de retorno de lo reprimido en *Los zapatos de polvo de diamante*, un raro gozo decorativo compensatorio designado explícitamente en el

propio título de la obra, aunque quizá más difícil de observar en la reproducción. El relucir del polvo dorado, el brillo de las partículas resplandecientes que envuelve la superficie del cuadro y nos deslumbra. Pensemos, sin embargo, en las flores mágicas de Rimbaud que «se vuelven para mirarnos» o en las augustas miradas premonitorias del torso griego arcaico de Rilke, que conminaban al sujeto burgués a cambiar de vida: nada de eso aparece aquí, en la frivolidad suntuaria de este envoltorio decorativo final.

Sin embargo, quizá la mejor forma de captar en principio la pérdida de afectividad sea mediante la figura humana, pues obviamente todo cuanto hemos dicho a propósito de la mercantilización de los objetos conserva plena vigencia en relación con los sujetos humanos de Warhol, las estrellas —como Marilyn Monroe— que se encuentran en cuanto tales mercantilizadas y transformadas en su propia imagen. Y, también en este punto, una brusca mirada hacia atrás, al período antiguo del modernismo, nos ofrece un ejemplo dramáticamente claro de la transformación en cuestión. El cuadro de Edvard Munch *El Grito* es sin duda una expresión paradigmática de los grandes temas modernistas como la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento; es casi un emblema programático de lo que suele llamarse la era de la an-

siedad. En este caso, no deberíamos entenderlo únicamente como la encarnación expresiva de ese tipo de afección, sino más bien como una desconstrucción virtual de la expresión estética en sí misma que parece haber dominado gran parte de lo que llamamos modernismo, para desvanecerse en la actualidad —debido a razones tanto prácticas como teóricas— en el mundo posmoderno. El concepto mismo de expresión presupone una cierta escisión en el sujeto y, con ella, toda una metafísica del exterior y el interior, del dolor acósmico del interior de la mónada, y del momento en el que —a menudo en forma de catarsis— esa emoción se proyecta hacia afuera y se patentiza como gesto o como grito, como comunicación desesperada o exteriorización dramática del sentimiento interior. En este punto quizá deberíamos aprovechar para hacer ciertas observaciones sobre la teoría contemporánea, a quien se ha encomendado, entre otras, la misión de criticar y desacreditar este modelo hermenéutico del interior y el exterior, estigmatizándolo como ideológico y metafísico. Pero lo que hoy llamamos teoría contemporánea —o, aún mejor, discurso teórico— también es en sí mismo y muy precisamente, según mi tesis, un fenómeno posmoderno. Sería, por tanto, incoherente defender la verdad de sus análisis teóricos en una situación en la cual el concepto mismo de «verdad» forma parte, en cuanto tal, del ba-

gaje metafísico que el postestructuralismo pretende abandonar. Lo que en cualquier caso podemos adelantar es que la crítica postestructuralista de la hermenéutica, y de lo que podríamos llamar esquemáticamente el «modelo de la profundidad», tiene para nosotros la utilidad de constituir un síntoma significativo de la propia cultura posmodernista de la que aquí nos ocupamos.

Podríamos decir esquemáticamente que, junto al modelo hermenéutico del interior y el exterior que se despliega en el cuadro de Munch, hay al menos otros cuatro modelos fundamentales de profundidad, que por lo general han sido objeto de rechazo en la teoría contemporánea: el modelo dialéctico de la esencia y la apariencia (junto con toda la gama de conceptos de ideología o falsa conciencia que usualmente le acompañan); el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto o de la represión (que es sin duda el objetivo del sintomático y programático escrito de Michel Foucault *La volonté de savoir*); el modelo existencialista de la autenticidad y la inautenticidad, cuya temática trágica o heroica guarda una muy estrecha relación con esa otra gran oposición de alienación y desalienación que, por su parte, también ha caído igualmente en desgracia en el período postestructuralista o posmoderno; y, finalmente, el más reciente cronológicamente: el modelo de la gran oposición semiótica entre significante

y significado, que fue rápidamente desentrañado y desconstruido durante su breve momento de apogeo en los años sesenta y setenta. Lo que ha sustituido a estos diferentes modelos es, en la mayoría de los casos, una concepción de las prácticas, los discursos y el juego textual, cuyas nuevas estructuras sintagmáticas examinaremos más adelante; baste por el momento observar que, también aquí, la profundidad ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies (lo que suele llamarse intertextualidad ya no tiene, en este sentido, nada que ver con la profundidad).

Y esta ausencia de profundidad no es meramente metafórica: puede experimentarla física y literalmente todo aquel que, remontando lo que solía ser el Beacon Hill de Raymond Chandler desde los grandes mercados chicanos de Broadway y la calle cuatro en el centro de Los Angeles, se encuentra bruscamente ante el arbitrario gran muro del Crocker Bank Center (Skidmore, Owings y Merrill), una superficie que no parece apoyarse en ningún volumen, o cuyo supuesto volumen (¿rectangular? ¿trapezoidal?) es casi indecidible ópticamente. Esta gran extensión de ventanas, con su bidimensionalidad que desafía a la gravedad, transforma instantáneamente el suelo firme de nuestro caminar en el interior de un proyector de diapositivas cuyas figuras acartonadas se autoperfilan por todas partes a nues-

tro alrededor. El efecto óptico es el mismo desde todos los ángulos: una fatalidad idéntica a la que produce, en el film de Kubrick *2001*, el gran monolito que enfrenta a sus espectadores a una especie de destino enigmático, invocando una mutación evolutiva. Si este nuevo centro urbano multinacional (sobre el que volveremos más adelante en otro contexto) ha abolido efectivamente el antiguo tejido civil ruinoso, al que ha sustituido bruscamente, ¿no puede decirse algo parecido sobre el modo en que esta extraña y nueva superficie, en su forma más perentoria, ha convertido en arcaísmos vacíos nuestros anticuados esquemas de percepción de la ciudad, sin ofrecer esquemas de recambio?

Euforia y autoaniquilación

Volvamos una vez más al cuadro de Munch: parece evidente que *El Grito* es la desconstrucción, sutil pero muy elaborada, de su propia expresión estética, que permanece mientras tanto aprisionada en su interior. Su contenido gestual subraya en sí mismo su propio fracaso, puesto que el dominio de lo sonoro, el grito, las vibraciones descarnadas de la garganta humana, es incompatible con su medio (como queda subrayado por la carencia de orejas del homúnculo representado). Pero incluso este

grito ausente nos coloca de forma inmediata ante la experiencia, aún más inaudible, de la atroz soledad y de la ansiedad que el propio grito debería «expresar». Sus ondas se inscriben en la superficie pintada, en forma de grandes círculos concéntricos en los que la vibración sonora deviene finalmente visible, como en la superficie del agua, en una regresión infinita que emerge del que sufre para convertirse en la geografía misma de un universo en el cual el propio dolor habla y vibra, materializado en el ocaso y en el paisaje. El mundo visible se ha convertido en las paredes de la mónada en las que se registra y transcribe ese «grito que recorre la naturaleza» (según palabras del propio Munch): esto recuerda a aquel personaje de Lautréamont que había crecido dentro de una membrana cerrada y silenciosa y que, enfrentado a lo monstruoso de la deidad, rompe la burbuja con su propio grito, ingresando así en el mundo del sonido y el sufrimiento.

Todo ello nos sugiere una hipótesis histórica más general, a saber, que conceptos tales como angustia o alienación (y las experiencias a las que corresponden, como en el caso de *El Grito*) no son apropiados para el mundo posmoderno. Las grandes figuras de Warhol —la propia Marilyn o Edie Sedgewick—, los casos notables de autodestrucción y finales prematuros de los últimos años sesenta,

y las experiencias predominantes de las drogas y la esquizofrenia, parecen tener ya muy poco en común con las histéricas y los neuróticos de los tiempos de Freud o con las experiencias típicas de aislamiento radical, de soledad, de anomia, de rebelión individual al estilo de la «locura» de Van Gogh, que dominaron el período del modernismo. Este giro en la dinámica de la patología cultural puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación.

Y este lenguaje nos conduce a los temas que ha puesto de moda la teoría contemporánea —el de la «muerte» del sujeto como tal o, lo que es lo mismo, el fin de la mónada, del ego o del individuo autónomo burgués— y a la insistencia, consustancial a estos temas, en el *descentramiento* de la *psyché* o del sujeto anteriormente centrado, ya sea como un nuevo ideal moral o como descripción empírica. (Hay dos formulaciones posibles de esta noción: la historicista, según la cual existió en cierto momento una subjetividad fuertemente centrada, en el período del capitalismo clásico y la familia nuclear, que se ha disuelto en el mundo de la burocracia administrativa; y la posición post-estructuralista, más radical, según la cual tal sujeto nunca existió primariamente, sino que se constituyó como una especie de reflejo ideológico; entre ambas, yo me inclino obviamente por la primera: la

segunda, en cualquier caso, ha de tomar en consideración algo así como la «realidad de las apariencias».)

Añadamos que el problema de la expresión está en sí mismo ligado muy estrechamente a la concepción de la subjetividad como envoltura monádica en cuyo interior se sienten las cosas y desde donde se expresan proyectándose hacia el exterior. Sin embargo, en lo que ahora hemos de insistir es en el hecho de que la concepción modernista de un *estilo* único, con los consiguientes ideales colectivos de una vanguardia política o artística —la *avant-garde*—, se sostiene o se derrumba junto con esa vieja noción (o experiencia) de la llamada subjetividad monocentrada.

Y también aquí el cuadro de Munch se nos presenta como una reflexión compleja acerca de esta complicada situación: nos muestra que la expresión requiere la categoría de mónada individual, pero al mismo tiempo pone de manifiesto el elevado precio que ha de pagarse por esta condición de posibilidad, escenificando la desdichada paradoja de que, al constituir la subjetividad individual como un territorio autosuficiente y un reino cerrado por derecho propio, nos apartamos en el mismo acto de todo lo demás, condenándonos a la soledad sin ventanas de la mónada enterrada en vida y sentenciada en la celda de una prisión sin salida.

El posmodernismo representa el presunto final de este dilema, que sustituye por otro distinto. El fin de la mónada o del yo burgués tiene por fuerza que implicar también el fin de las psicopatologías de este yo, o lo que he estado denominando hasta ahora el ocaso de los afectos. Pero significa también el fin de muchas otras cosas: por ejemplo, el fin del estilo considerado como único y personal, el fin de la pincelada individual distintiva (simbolizado por la progresiva primacía de la reproducción mecánica). De la misma manera que en el caso de la expresión de emociones o sentimientos, la liberación de la antigua *anomia* del sujeto bien centrado en las sociedades contemporáneas puede significar algo más que una simple liberación de la angustia: una liberación generalizada de toda clase de sentimientos, desde el momento en que no hay ya una presencia-a-sí del sujeto en la que pudieran materializarse tales sentimientos. Lo que no significa que los productos culturales de la época posmoderna estén completamente exentos de sentimiento, sino más bien que tales sentimientos —que sería mejor y más exacto denominar «intensidades»— son ahora impersonales y flotan libremente, tendiendo a organizarse en una peculiar euforia sobre la que volveremos al final de este ensayo.

Empero, la pérdida de afectividad se ha caracterizado también, en el ámbito más estricto de la

crítica literaria, como abandono de las grandes temáticas modernistas del tiempo y la temporalidad, los misterios elegíacos de la *durée* y de la memoria (algo que es preciso interpretar enteramente como una categoría de la crítica literaria, asociada tanto con el modernismo como con sus propias obras). Se ha dicho a menudo que habitamos hoy la sincronía más que la diacronía, y pienso que es al menos empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica y nuestros lenguajes culturales están actualmente dominados por categorías más espaciales que temporales, habiendo sido estas últimas las que predominaron en el período precedente del modernismo propiamente dicho.

II. LA POSMODERNIDAD Y EL PASADO

De cómo el *pastiche* eclipsó a la parodia

La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar el *pastiche*. Este concepto, que tomamos de Thomas Mann (en el *Doktor Faustus*), quien a su vez lo tomó de la gran obra de Adorno acerca de las dos vías de la experimentación musical avanzada (la planificación innovadora de Schoenberg y el eclecticismo irracionalista de Stravinsky), ha de distinguirse muy cuidadosamente de la idea más usual y extendida de parodia.

Esta última encontró sin duda su campo abonado en la idiosincrasia de los modernos y sus estilos «inimitables»: las largas frases de Faulkner con

sus interminables gerundios; la imaginería de la naturaleza de Lawrence, salpicada de coloquialismos quisquillosos; las inveteradas hipóstasis de las partes no sustantivas de la oración en Wallace Stevens («las intrincadas evasiones del según»); las fatales —pero en última instancia previsibles— caídas desde el egregio *pathos* orquestal hasta el sentimental acordeón aldeano en Mahler; la práctica, en clave de meditación solemne, de la pseudoetimología como una forma de «prueba», típica de Heidegger... Todo ello causa la impresión de algo «característico» en la medida en que se desvía ostentosamente de una norma que, por ello mismo, resulta en cuanto tal reafirmada —de una forma no siempre agresiva— por la mímica sistemática de sus excentricidades deliberadas.

Y, saltando dialécticamente de la cantidad a la cualidad, la explosión de la literatura moderna en una multiplicidad de estilos y manierismos individuales distintos ha sido sucedida por la fragmentación lingüística de la propia vida social, hasta el punto de que la norma misma se ha desvanecido: ya no es otra cosa que la neutra reificación de una media estadística discursiva (a mucha distancia de las aspiraciones utópicas de los inventores del esperanto o del Basic English) que se ha convertido en un idiolecto entre muchos otros. En este punto, los estilos modernistas se transforman en códigos

posmodernistas: la asombrosa proliferación de los códigos en las jergas disciplinarias y profesionales, así como en los signos de afirmación étnica, sexual, racial o religiosa, y en los emblemas de adhesión a subclases, constituye también un fenómeno político, como lo demuestran fehacientemente los problemas micropolíticos.

Si en otro tiempo las ideas de una clase dominante (o hegemónica) configuraron la ideología de la sociedad burguesa, actualmente los países capitalistas desarrollados son un campo de heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma. Unos amos sin rostro siguen produciendo las estrategias económicas que constriñen nuestras vidas, pero ya no necesitan (o son incapaces de) imponer su lenguaje; y la posliteratura del mundo tardocapitalista no refleja únicamente la ausencia de un gran proyecto colectivo, sino también la cabal inexistencia de la vieja lengua nacional.

En esta situación, todo intento de parodia queda abortado; la parodia tuvo su época, pero ahora esta nueva realidad del *pastiche* va lentamente relevándola. El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la con-

vicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega: mantiene con la parodia la misma relación que ese otro fenómeno moderno tan original e interesante, la práctica de una suerte de ironía vacía, mantuvo antaño con lo que Wayne Booth llama las «ironías estables» del siglo XVIII.

Me gustaría, por tanto, dar a entender que se ha cumplido el diagnóstico profético de Adorno, si bien de modo negativo: el auténtico precursor de la producción cultural posmoderna no fue Schoenberg (que ya divisó la esterilidad de su sistema una vez completado) sino Stravinsky. La razón es que el colapso de la ideología modernista del estilo —tan único e inequívoco como las huellas dactilares, tan incomparable como el cuerpo propio (fuente auténtica de la invención y de la innovación estilística, según el primer Roland Barthes)— ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global.

De cómo el «historicismo» eclipsó a la Historia

Esta situación ha provocado lo que los historiadores de la arquitectura llamaron «historicismo», es decir, la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar y, en general, lo que Henri Lefebvre bautizó como la progresiva primacía de lo «neo». Tal omnipresencia del *pastiche* no es, sin embargo, incompatible con ciertas inclinaciones (no exentas de pasión) o al menos con ciertas adicciones: no es incompatible con unos consumidores que padecen una avidez históricamente original de un mundo convertido en mera imagen de sí mismo, así como de pseudoacontecimientos y «espectáculos» (según la terminología situacionista). A estos objetos debemos reservarles la etiqueta platónica de «simulacros»: la copia idéntica de la que jamás ha existido el original. Con bastante coherencia, la cultura del simulacro se ha *materializado* en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo recuerdo del valor de uso, una sociedad en la cual, según la observación espléndidamente expresada por Guy Debord, «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil» (*La sociedad del espectáculo*).

Y podemos esperar que los efectos de la nueva lógica espacial del espectáculo sustituyan a lo que

antaño acostumbraba a ser el tiempo histórico.

Por ello, el pasado mismo ha quedado modificado: lo que en otro tiempo fue, de acuerdo con la definición lukacsiana de la novela histórica, la genealogía orgánica del proyecto colectivo burgués —o lo que constituye aún, para la historiografía redentora de E. P. Thompson, para la «historia oral» de América o para la resurrección de los muertos de las generaciones anónimas y silenciadas, la indispensable dimensión retrospectiva de toda reorientación vital de nuestro futuro colectivo—, se ha convertido ya en una vasta colección de imágenes y en un simulacro fotográfico multitudinario. El incisivo eslogan de Guy Debord parece hoy incluso más adecuado para definir la «prehistoria» de una sociedad despojada de toda historicidad, y cuyo supuesto pasado no es más que un conjunto de espectáculos en ruinas. En estricta fidelidad a la teoría lingüística postestructuralista, habría que decir que el pasado como «referente» se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos.

La moda «Nostalgia»

Sería erróneo pensar, sin embargo, que este proceso no suscita otra reacción que la indiferencia.

Al contrario, la notoria intensificación actual de la adicción a la imagen fotográfica constituye por sí sola un síntoma palpable de un historicismo omnipresente, omnívoro y casi libidinal. Los arquitectos utilizan esta expresión (excesivamente polisémica) para describir el eclecticismo complaciente de la arquitectura posmoderna, que aprovecha gustosamente los estilos arquitectónicos del pasado y los combina, al azar y sin conformarse a un principio, en sus muy provocativas construcciones. «Nostalgia» no parece un término muy satisfactorio para expresar esa fascinación (especialmente si pensamos que la nostalgia propiamente modernista iba acompañada de la aflicción ante un pasado sólo estéticamente recuperable), pero tiene la ventaja de dirigir nuestra atención hacia lo que constituye, con mucho, la manifestación cultural más generalizada de este proceso en el arte comercial y en los nuevos gustos, esto es, la llamada «película nostálgica» (o lo que los franceses denominan «*la mode rétro*»).

Esto es algo que reestructura todo el campo del *pastiche* y lo proyecta a un nivel, colectivo y social, en el que el intento desesperado de reapropiarse un pasado perdido se estrella contra la férrea ley de los cambios de moda y la nueva ideología de la «generación». *American Graffiti* (1973), y tras ella muchas otras películas, fue un intento de recobrar la

realidad hipnótica y ya perdida de la era Eisenhower: casi diríamos que, al menos para los norteamericanos, la década de los cincuenta sigue siendo el más privilegiado de los objetos del deseo perdidos, y no únicamente debido a la estabilidad y a la prosperidad de la pax americana, sino también a la ingenuidad y a la inocencia de los tempranos movimientos contraculturales del *rock-and-roll* de los primeros tiempos y de las pandillas juveniles (*La ley de la calle*, de Coppola, será el canto fúnebre contemporáneo que se lamenta de su pérdida aunque, paradójicamente, esté rodado en el estilo genuino de la «película nostálgica»). Otros períodos, aparte del constituido por aquella ruptura inaugural, han quedado desde entonces expeditos para la colonización estética: así lo atestigua la recuperación estilística de la década de los treinta en América y en Italia a la que asistimos, respectivamente, en *Chinatown* de Polanski y en *El conformista* de Bertolucci. Más interesantes y problemáticos son los últimos intentos de ampliar el cerco, mediante este nuevo discurso, a nuestro presente y a nuestro pasado inmediato, o bien a una historia tan distante que escapa por completo de toda memoria vital individual.

Al enfrentarnos a estos últimos fenómenos —nuestro presente histórico, vital y social, y el pasado como «referente»—, se hace especialmente evi-

dente la incompatibilidad del lenguaje artístico de la «nostalgia» posmodernista con la historicidad genuina. No obstante, su propia dinámica ha empujado a este modelo hacia una inventiva formal más compleja e interesante, siempre en el bien entendido de que la «película nostálgica» no tuvo nunca nada que ver con la «representación» pasada de moda de un contenido histórico, sino que constituye una aproximación al pasado mediante una connotación estilística que transmite la «antigüedad» a través del brillo de las imágenes, y produce la impresión de «década de los treinta» o de «década de los cincuenta» sirviéndose de las modas (y acomodándose en esto a la prescripción hecha por Barthes en *Mitologías*, en donde presentaba la connotación como el depósito de las idealidades estereoscópicas e imaginarias: por ejemplo, la «chinidad» como el «concepto» de China según Disney-Epcot).

Podemos observar esta insensible colonización del presente por las modas de la nostalgia en el impecable film de Lawrence Kasdan *Fuego en el cuerpo*, un *remake* —en clave de «sociedad opulenta»— de *El Portero siempre llama dos veces*, de James M. Cain, rodado en una pequeña ciudad de la Florida actual no muy lejos de Miami. En cualquier caso, el término *remake* es anacrónico en la medida en que nuestra conciencia de la existencia de

otras versiones cinematográficas anteriores, o de la novela misma, ha quedado integrada esencial y constitutivamente en la estructura de la película: en otras palabras, hemos entrado ahora en una «intertextualidad» que constituye un rasgo deliberado y programado del efecto estético, y que opera una nueva connotación de «antigüedad» y de profundidad pseudohistórica en la cual la historia de los estilos estéticos se sitúa en el lugar que corresponde a la historia «real».

Desde el principio, toda una batería de signos estéticos se encarga de provocar en el espectador un distanciamiento temporal de la imagen oficial contemporánea: por ejemplo, los títulos escritos en estilo *art-déco* tienen la función de programar al espectador para un modo de recepción «nostálgico» (recordemos que las citas del *art-déco* tienen en buena parte la misma función en la arquitectura contemporánea, como es el caso en el notable Eaton Center de Toronto). Al mismo tiempo, las alusiones complejas (aunque puramente formales) a las instituciones del propio *star-system* activan un juego de connotaciones de tipo distinto. El protagonista, William Hurt, forma parte de una nueva generación de «estrellas» de cine cuyo status es marcadamente distinto del que disfrutó la anterior generación de superestrellas masculinas (al estilo de Steve McQueen, Jack Nicholson o, antes de ellos,

Brando), ya lejos de los primeros momentos de la institución de la «estrella de cine». La generación inmediatamente anterior se distinguió por proyectar, por encima de los diferentes papeles representados y a través de ellos, una imagen muy marcada de su personalidad «fuera de la pantalla»; imagen que a menudo connotaba rebelión e inconformismo. La generación reciente de actores estelares sigue garantizando las funciones convencionales del estrellato (de manera sobresaliente, la sexualidad), pero con una completa ausencia de «personalidad» en el sentido tradicional, como contagiada del anonimato propio de la interpretación (que en actores como Hurt llega al virtuosismo, aunque se trate también de un virtuosismo muy distinto del que caracterizó a un Brando o a un Olivier). Esta «muerte del sujeto» en la institución de la «estrella» deja empero abierta la posibilidad de jugar con alusiones históricas a personajes mucho más antiguos —en el caso que nos ocupa, los que se asocian a Clark Gable—, de forma que el estilo interpretativo puede aprovecharse también como «connotador» del pasado.

Por último, la puesta en escena se ha diseñado estratégicamente, con una gran ingenuidad, para evitar la mayor parte de los signos que habitualmente transmiten la contemporaneidad de los Estados Unidos en su fase multinacional: el escenario de una

pequeña ciudad permite a la cámara eludir el paisaje de rascacielos de los setenta y los ochenta (incluso aunque un episodio clave de la historia se refiere a la fatal destrucción de edificios antiguos a manos de especuladores inmobiliarios); todo el mundo fáctico de nuestros días —artefactos y máquinas, e incluso automóviles, cuyo estilo servía en otras épocas para fechar las imágenes— queda cuidadosamente al margen. En definitiva, todo en esta película conspira para empañar su contemporaneidad oficial, haciendo así posible para el espectador contemplarla como si se hubiera rodado en los eternos Treinta, más allá del tiempo histórico. La aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o del *pastiche* estereoscópico del pasado, confiere a la realidad actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente. Pero esta nueva e hipnótica moda estética nace como síntoma sofisticado de la liquidación de la historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo: no podemos decir que produzca esta extraña ocultación del presente debido a su propio poder formal, sino únicamente para demostrar, a través de sus contradicciones internas, la totalidad de una situación en la que somos cada vez menos capaces de modelar representaciones de nuestra propia experiencia presente.

El destino de la «historia real»

En cuanto a la «historia real», y puesto que —sea cual sea su definición— ella era el objeto de lo que se llamó novela histórica, lo más revelador será reparar ahora en esa antigua forma expresiva y asistir a su destino posmoderno en la obra de uno de los pocos novelistas de izquierda serios e innovadores de cuantos hoy están en ejercicio en los Estados Unidos; un novelista cuyas obras se nutren de la historia en el sentido más tradicional y parecen, hasta ahora, jalonar los sucesivos momentos generacionales de la «épica» de la historia americana. *Ragtime*, de E.L. Doctorow, se presenta oficialmente como un panorama de las dos primeras décadas de este siglo; su novela más reciente, *El Lago*, describe los años treinta y la gran depresión; mientras que *El libro de Daniel* pone ante nosotros, en una dolorosa yuxtaposición, las dos grandes épocas de la vieja y la nueva izquierda, el comunismo de los años treinta y cuarenta y el radicalismo de los sesenta (e incluso su temprano *western* puede considerarse ajustado a este esquema, ya que se refiere, de modo menos articulado y con una menor autoconciencia formal, a las últimas estribaciones del final del siglo XIX).

El libro de Daniel no es la única de estas tres grandes novelas históricas en la que se establece un

vínculo narrativo explícito entre el presente del lector y del autor, por una parte, y la antigua realidad histórica de la que trata la novela, por otra; la asombrosa página final de *El Lago*, que aquí no voy a revelar, hace lo mismo aunque de forma diferente; es interesante observar de pasada que la primera frase de la versión original de *Ragtime* nos coloca explícitamente en nuestro presente, en la casa del novelista en New Rochelle (Nueva York), que se convertirá enseguida en el escenario de su propio pasado (imaginario) en la década de 1900. Este detalle se ha suprimido en el texto publicado, cortando así simbólicamente sus ataduras y dejando flotar la novela en el nuevo orden de un tiempo (histórico) pasado cuya relación con nosotros es ciertamente problemática. Ello no obstante, la autenticidad de este gesto queda amortiguada por el evidente hecho empírico de que ya no parece existir relación orgánica alguna entre la historia americana que se aprende en los manuales escolares y la experiencia vital de la actual ciudad multinacional de los rascacielos y la inflación, que los diarios y nuestra propia vida cotidiana nos transmiten.

Dentro de este texto, en cualquier caso, la crisis de la historicidad se inscribe en algunos otros interesantes rasgos formales. El tema oficial es la transición desde la política radical y obrera, anterior a la primera guerra mundial, a la innovación tecno-

lógica y la nueva producción mercantil de los años veinte (la ascensión de Hollywood y de la imagen como mercancía): esa versión intercalada del *Michael Kohlhass* de Kleist, el extraño episodio de la rebelión del protagonista negro, debe comprenderse en relación con este proceso y como uno de sus momentos. Lo que me interesa, de todos modos, no es establecer hipótesis sobre la coherencia temática de esta narración descentrada, sino más bien todo lo contrario: es decir, el modo en que el tipo de lectura impuesto por esta novela hace que nos resulte prácticamente imposible alcanzar o tematizar su argumento declarado, que gravita sobre el texto sin poder integrarse en nuestra lectura de las frases. En este sentido, la novela no solamente se resiste a la interpretación, sino que está organizada sistemática y formalmente para abortar la vieja forma de interpretación social e histórica que constantemente esboza y sostiene. Si recordamos que la crítica teórica y el rechazo de la interpretación son componentes fundamentales de la teoría postestructuralista, es difícil no concluir de ello que Doctorow ha construido deliberadamente esta tensión, esta contradicción genuina, en la concatenación misma de las frases.

Es bien sabido que la novela está llena de personajes históricos auténticos —desde Teddy Roosevelt hasta Emma Goldmann, pasando por Harry

K. Thaw y Sandford White o por J. Pierpont Morgan y Henry Ford, por no mencionar el papel central de Houdini— que se entremezclan con una familia de ficción cuyos miembros se designan únicamente como el padre, la madre, el hermano mayor, etc. Todas las novelas históricas, empezando por las del propio Scott, implican sin duda, de una u otra forma, un cierto saber histórico previo, generalmente adquirido en los manuales escolares de historia, utilizado con el propósito de legitimar tal o cual tradición nacional, e instituyendo con ello una dialéctica narrativa entre, digamos, lo que nosotros ya «sabemos» acerca del personaje, y lo que de él se muestra concretamente en las páginas de la novela. Pero el procedimiento de Doctorow es mucho más extremista, y me atrevería a sostener que la utilización de ambos tipos de personajes —nombres históricos y roles familiares con mayúscula— tiene la función de reificar intensa y sistemáticamente a estos personajes, de modo que no podamos interpretar sus representaciones sin la previa interferencia doxográfica de un conocimiento adquirido de antemano; todo ello confiere al texto una impresión extraordinaria de *déjà-vu* y de familiaridad peculiar que estaríamos tentados de asociar con el «retorno de lo reprimido» del que hablaba Freud en «Lo siniestro» mucho más que con la formación historiográfica del lector.

La pérdida del pasado radical

Por otra parte, las frases en las que todo esto sucede poseen su propia especificidad, lo que nos permitirá distinguir más concretamente entre la elaboración de un estilo personal, propia del modernismo, y esta innovación lingüística de nuevo cuño, que ya no tiene nada de personal y que está más bien emparentada con lo que Barthes llamó en otro tiempo «escritura blanca». En esta novela, en concreto, Doctorow se ha autoimpuesto un principio selectivo muy riguroso que sólo admite las frases exclusivamente declarativas (predominantemente introducidas por el verbo «ser»). Sin embargo, el efecto producido no es en absoluto el de la simplificación condescendiente o la minuciosidad simbólica que caracteriza la literatura infantil, sino algo mucho más turbador, la sensación de una profunda violencia subterránea hecha a la lengua inglesa de América que, sin embargo, no podemos detectar empíricamente en ninguna de las frases —gramaticalmente perfectas— que constituyen esta obra. Y hay todavía otras «innovaciones» técnicas que pueden servirnos de guía para comprender lo que ocurre en *Ragtime*: por ejemplo, y como es de sobra sabido, el origen de muchos de los efectos característicos de la novela de Camus *El extranjero* puede rastrearse en la decisión deliberada del autor de

utilizar, en toda la novela, el tiempo verbal francés del *passé composé* en lugar de otros tiempos verbales del pasado empleados más frecuentemente para las narraciones en esa lengua. Yo diría que es *como si* algo parecido estuviese teniendo lugar en este caso (sin comprometerme por ello más allá de lo que obviamente es una hipótesis arriesgada): es *como si* Doctorow se las hubiera arreglado para producir sistemáticamente, en su lengua, un efecto equivalente al de un tiempo pasado del verbo del que carece el inglés, el pretérito francés (o *passé simple*), cuyo movimiento «perfectivo», según nos ha instruido Emile Benveniste, sirve para separar los acontecimientos del presente enunciativo y para transformar la corriente del tiempo y de la acción en acontecimientos objetivados, puntuales y aislados, terminados y completos, escindidos de toda situación presente (incluido el acto de la narración o la enunciación).

E.L. Doctorow es el poeta épico de la desaparición de las raíces del pasado americano, de la extinción de las tradiciones y épocas anteriores de la historia radical americana: ningún simpatizante de izquierdas puede leer estas espléndidas novelas sin ese punzante malestar que define la manera genuina de arrostrar hoy nuestros propios dilemas políticos actuales. En cualquier caso, lo que resulta interesante desde el punto de vista cultural es que

Doctorow ha tenido que plasmar formalmente esta temática (puesto que la pérdida de contenido es precisamente el objeto del que trata) y, además, ha tenido que elaborar su trabajo mediante la propia lógica de la posmodernidad, que es en sí misma el índice y el síntoma de su dilema. De una forma mucho más obvia, *El Lago* despliega todas las estrategias del *pastiche* (notoriamente en su recreación de Dos Passos); pero *Ragtime* sigue siendo el monumento más singular y asombroso de la situación estética producida por la desaparición de los referentes históricos. Esta novela histórica es ya incapaz de representar el pasado histórico; lo único que puede «representar» son nuestras ideas y estereotipos del pasado (que en virtud de ello deviene en el mismo acto «historia *pop*»). Esto es lo que ha reconducido a la producción cultural hacia un espacio mental que ya no es el del sujeto monádico, sino más bien el de un degradado «espíritu objetivo» colectivo: no puede ya conducir directamente a un mundo supuestamente real ni a una reconstrucción de la historia pasada tal y como ella misma fue una vez presente; en cambio, como en la caverna de Platón, proyecta nuestras imágenes mentales de ese pasado en los muros de su prisión. Si queda en ello algo de realismo, se trata de un «realismo» derivado del choque producido por la comprensión del confinamiento y por la progresiva conciencia de una

situación histórica nueva y original en la que estamos condenados a perseguir la Historia mediante nuestras propias imágenes *pop* y mediante los simulacros de esa historia que, por su parte, queda absolutamente fuera de nuestro alcance.

III. LA RUPTURA DE LA CADENA SIGNIFICANTE

La crisis de la historicidad nos obliga a retornar, de una manera renovada, al problema general de la organización temporal en el campo de fuerzas de la posmodernidad y, en definitiva, al problema de la forma del tiempo, de la temporalidad, y de la estrategia sintagmática que ha de adoptar en una cultura cada vez más dominada por el espacio y por una lógica espacial. Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus protensiones y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojase otro resultado que las «colecciones de fragmentos» y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio. En cualquier

caso, tales son precisamente algunos de los términos privilegiados para el análisis de la producción cultural posmodernista (términos defendidos incluso por sus apologistas). Pero todo esto son rasgos negativos; las formulaciones fundamentales llevan nombres como textualidad, *écriture* o escritura esquizofrénica, y es hacia ellas hacia donde hemos de volvernos ahora.

Si me ha parecido útil para este fin la concepción lacaniana de la esquizofrenia, no es porque yo posea competencia suficiente como para juzgar su pertinencia clínica, sino ante todo porque —en cuanto descripción más que en cuanto diagnóstico— creo que ofrece un modelo estético muy sugerente. (Desde luego, estoy muy lejos de pensar que cualquiera de los artistas posmodernistas más importantes —Cage, Ashbery, Sollers, Robert Wilson, Ishmael Reed, Michael Snow, Warhol o incluso el propio Beckett— son esquizofrénicos en sentido clínico.) Tampoco se trata, pues, de diagnosticar la cultura y la personalidad de nuestra sociedad y su arte, como fue el caso en las críticas culturales al estilo de la influyente obra de Christopher Leach *The Culture of Narcissim*; la intención y la metodología que presiden mis observaciones están radicalmente distanciadas de tal punto de vista: creo que pueden decirse de nuestro sistema social cosas más incisivas que las que permite el

mero uso de unas cuantas categorías psicológicas.

Dicho en muy pocas palabras: Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significante, es decir, en la trabazón sintagmática de la serie de significantes que constituye una aserción o un significado. Omitiré aquí todo el trasfondo familiarista o psicoanalíticamente ortodoxo que acompaña a esta situación, y que Lacan traduce a su lenguaje describiendo la rivalidad edípica, no en términos del individuo biológico con quien se rivaliza por lograr la atención materna, sino como lo que llama el Nombre-del-Padre, la autoridad paterna considerada como una función lingüística. Su concepción de la cadena significante presupone básicamente uno de los principios elementales (y de los grandes descubrimientos) del estructuralismo saussureano, esto es, la tesis de que el sentido no es una relación lineal entre significante y significado, entre la materialidad del lenguaje (una palabra o un nombre) y un concepto o un referente. Bajo esta nueva luz, el sentido nace en la relación que liga a un Significante con otro Significante: lo que solemos llamar el Significado —el sentido o el contenido conceptual de una enunciación— ha de considerarse ahora como un efecto de sentido, como el reflejo objetivo de la significación generada y proyectada por la relación de los Significantes entre sí. Si esta relación queda rota, si se quiebra el vínculo

de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos. Puede comprenderse la conexión entre este tipo de disfunción lingüística y la mente del esquizofrénico mediante los dos extremos de una misma tesis: primero, que la propia identidad personal es el efecto de cierta unificación temporal del pasado y del futuro con el presente que tengo ante mí; y, segundo, que esta unificación temporal activa es, en cuanto tal, una función del lenguaje o, mejor dicho, de la frase, a medida que recorre a través del tiempo su círculo hermenéutico. Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica.

Al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo. Enseguida nos preguntaremos por los resultados estéticos o culturales de tal situación; observemos primero cómo se siente quien está en ella: «Recuerdo perfectamente el día en que ocurrió. Estábamos en el campo y yo había salido a dar un paseo a solas, como acostumbraba a hacer de cuando en cuando. De pronto, al pasar junto a

la escuela, escuché una canción alemana; los niños estaban recibiendo una lección de canto. Dejé de escuchar y, en ese instante, se apoderó de mí un extraño sentimiento, un sentimiento difícil de analizar pero análogo a algo que experimentaría más tarde: una sensación perturbadora de irrealidad. Me pareció que ya no reconocía la escuela, que había tomado el aspecto de una barraca; los niños que cantaban eran prisioneros obligados a cantar. Fue como si la escuela y la canción de los niños se hubieran separado del resto del universo. Al mismo tiempo, mis ojos se encontraron con un campo de trigo cuyos límites no alcanzaba a ver. La inmensa extensión amarilla, deslumbrante bajo el sol, se unió con la canción de los niños encarcelados en la escuela-barraca de piedra pulida, invadiéndome con tal ansiedad que rompí en sollozos. Corrí de vuelta a casa, a nuestro jardín, y empecé a jugar "a que las cosas volvieran a ser como siempre habían sido", es decir, a volver a la realidad. Fue la primera vez que aparecieron los elementos que luego estarían siempre presentes en sensaciones posteriores de irrealidad: inmensidad sin límites, luz brillante, y la lisura y el lustre de las cosas materiales»[3].

3. Marguerite Séchehaye, *Autobiography of a Schizophrenic Girl*, trad. de G. Rubin-Rabson, Nueva York, 1968, pág. 19.

En nuestro contexto actual, esta experiencia sugiere las observaciones siguientes: la ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente temporal de todas las actividades e intencionalidades que lo llenan y hacen de él un espacio para la praxis; aislado de este modo, el presente envuelve de pronto al sujeto con una indescriptible vivacidad, una materialidad perceptiva rigurosamente abrumadora que escenifica fácticamente el poder del Significante material —o, mejor dicho aún, literal— totalmente aislado. Este presente mundano o significante material se aparece al sujeto con una intensidad desmesurada, transmitiendo una carga misteriosa de afecto, descrita aquí en los términos negativos de la angustia y la pérdida de realidad, pero que puede imaginarse también en términos positivos como la prominente intensidad intoxicadora o alucinatoria de la euforia.

«China»

Aunque los ejemplos clínicos como el anterior ilustran con gran fuerza lo que sucede en la textualidad o en el arte esquizofrénico, en el texto cultural el Significante aislado no es ya un estado enigmático del mundo o un fragmento lingüístico incomprensible e hipnótico, sino algo mucho más

parecido al aislamiento de una frase desligada de su contexto. Pensemos, por ejemplo, en la experiencia de la música de John Cage, en la cual a un conjunto de sonidos materiales (por ejemplo, de un «piano preparado») le sucede un silencio tan intolerable que ya es imposible imaginar la llegada de un nuevo acorde sonoro; y, de producirse tal acorde, es imposible conectarlo con el anterior, que no puede recordarse con la precisión necesaria para hacerlo. Algunas narraciones de Beckett pertenecen también a este género, sobre todo *Watt*, donde la primacía de la frase en tiempo presente desintegra despiadadamente la maquinaria narrativa que trata de reconstruirse a su alrededor. He escogido, no obstante, un ejemplo menos oscuro: un texto de un joven poeta de San Francisco cuyo grupo o escuela —llamada *Language Poetry* o «la nueva frase»— parece haber adoptado la fragmentación esquizofrénica como estética fundamental.

China

Vivimos en el tercer mundo a partir del sol. Número tres. Nadie nos dice lo que hemos de hacer.

Fueron muy amables quienes nos enseñaron a contar.

Siempre es hora de marcharse.

Si llueve, puede que tengas paraguas o que no lo tengas.

El viento arrastra tu sombrero.

También sale el sol.

Preferiría que las estrellas no dieran a los demás nuestra descripción; preferiría que nos describiéramos nosotros mismos.

Corre delante de tu sombra.

Una hermana que señala hacia el cielo al menos una vez cada década es una buena hermana.

El paisaje se ha motorizado.

El tren te lleva a dónde él va.

Puentes entre las aguas.

Las gentes se dispersan en vastas extensiones de cemento, inclinándose hacia el plano.

No olvides el aspecto que tendrán tu sombrero y tus zapatos cuando tú ya no estés en ninguna parte.

Incluso las palabras que flotan en el aire dibujan sombras azules.

Si sabe bien, nos lo comemos.

Caen las hojas. Señala las cosas.

Recoge lo adecuado.

¿Sabes una cosa? ¿Qué? *He aprendido a hablar.* Fantástico.

La persona cuya cabeza estaba incompleta rompe a llorar.

¿Qué podía hacer la muñeca mientras caía? Nada.

Vete a dormir.

Los pantalones cortos te sientan estupendamente. Y también la bandera tiene un aspecto estupendo.
A todo el mundo le gustaron las explosiones.
Es hora de levantarse.
Pero es mejor acostumbrarse a los sueños.

(Bob Perelman, en *Primer*, This Press, Berkeley).

Podríamos decir muchas cosas acerca de esta interesante ejercitación de las discontinuidades; y no es la menos paradójica la reaparición, a través de las frases dispersas, de un sentido global más unificado. En realidad, en la medida en que éste es —de forma curiosa y secreta— un poema político, parece haber captado algo de la excitación de ese experimento social inmenso e inacabado que es la Nueva China —sin paralelismo posible en la historia—: la emergencia, por sorpresa, de un «tercero» entre las dos superpotencias, la frescura de todo un nuevo mundo de objetos producidos por unos seres humanos que controlan de un modo inédito su destino colectivo, el acontecimiento emblemático, por encima de cualquier otro, de una colectividad que se ha convertido en un nuevo «sujeto de la historia» y que, tras un largo sometimiento al feudalismo y al imperialismo, habla finalmente por sí misma por primera vez en su historia.

Pero lo que yo quería mostrar fundamentalmente era el modo en que lo que venimos llamando escisión esquizofrénica o *écriture*, cuando se generaliza como estilo cultural, deja de tener una relación necesaria con el contenido patológico que asociamos a palabras como «esquizofrenia», y queda disponible para intensidades más gozosas, precisamente para esa euforia a la que veíamos ocupar el lugar de los viejos afectos de la ansiedad y la alienación.

Consideremos, por ejemplo, la opinión que mereció a Jean-Paul Sartre una tendencia similar en Flaubert: «su frase [nos dice Sartre refiriéndose a Flaubert] se acerca al objeto, lo captura, lo inmoviliza y lo disecciona, se envuelve a su alrededor, se convierte en piedra y petrifica su objeto junto con ella. Es ciega y sorda, sin sangre y sin un soplo de vida; la siguiente frase está separada de la anterior por un profundo silencio; cae eternamente al vacío y arrastra a su presa en este infinito descenso. Toda realidad, en otro tiempo objeto de descripción, queda fuera del inventario» (*¿Qué es literatura?*).

Me atrevería a considerar esta interpretación como una especie de ilusión óptica (o ampliación fotográfica) de carácter involuntariamente genealógico: pues en ella se resaltan de forma anacrónica ciertos rasgos estrictamente posmodernistas que permanecen latentes o subordinados en Flaubert.

Lo que nos da una interesante lección sobre periodización histórica y sobre la reestructuración dialéctica de lo dominante y lo subordinado en términos culturales. Pues tales rasgos, en Flaubert, eran síntomas y estrategias de una vida enteramente póstuma y de un resentimiento hacia la praxis que denuncian (aunque con simpatía) las tres mil páginas de *L'idiot de la famille* de Sartre. Cuando estos rasgos se convierten en norma cultural, todas estas configuraciones de afectos negativos quedan disponibles para usos nuevos y más decorativos.

Pero aún no hemos agotado del todo los secretos estructurales del poema de Perelman, en el que no encontramos nada que tenga mucho que ver con el referente que llamamos China. En efecto, el autor ha confesado que, mientras callejeaba por Chinatown, se tropezó con un libro de fotografías cuyos títulos en ideogramas se convirtieron para él en letra muerta (o quizá, diríamos nosotros, significantes materializados). Las frases del poema en cuestión son, por tanto, los pies del propio Perelman para aquellas fotos, otra imagen de sus referentes, otro texto ausente; y la unidad del poema no ha de buscarse ya en su lenguaje sino fuera de él, en la unidad obligada de otro libro ausente. Hay aquí un asombroso paralelismo con la dinámica del llamado realismo fotográfico; este fenómeno parecía un retorno a la representación y a la figuración tras la

prolongada hegemonía de la estética de la abstracción, hasta que quedó claro que no había que buscar sus objetos en el «mundo real», pues estos objetos eran en sí mismos fotografías de ese mundo real, transformado en imágenes, y del cual el «realismo» del cuadro foto-realista es ahora el simulacro.

El *collage* y la diferencia radical

Estas consideraciones acerca de la esquizofrenia y la organización temporal pueden, no obstante, formularse de un modo distinto, y ello nos devuelve a la noción heideggeriana de una ruptura o grieta, si bien de una forma que hubiera horrorizado a Heidegger. Me gustaría poder caracterizar la experiencia posmodernista de la forma con lo que espero que parezca una fórmula paradójica: la tesis de que «la diferencia relaciona». La propia crítica norteamericana reciente, desde Machery, se ha ocupado de subrayar las heterogeneidades y discontinuidades profundas de la obra de arte, que ya no se presenta de forma unificada u orgánica, sino prácticamente como un almacén de desperdicios o como un cuarto trastero para subsistemas disjuntos, impulsos de todo tipo y materiales en bruto dispuestos al azar. En resumen, la antigua obra de arte

se ha transformado en un texto para cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación y no ya mediante la unificación. En cualquier caso, las teorías de la diferencia han mostrado una tendencia a exaltar la disyunción hasta el punto de que los materiales de un texto, incluidas palabras y frases, tienden a dispersarse en una pasividad inerte y fortuita, como conjuntos de elementos que mantienen relaciones de mera exterioridad, separados unos de otros.

En las obras posmodernistas más interesantes, sin embargo, se puede detectar un concepto más positivo de las relaciones que reconduce su propia tensión hacia la noción misma de diferencia. Esta nueva forma de relación a través de la diferencia puede, en ciertos casos, llegar a ser un modo nuevo y original de pensar y percibir; más a menudo adopta la forma de un imperativo incapaz de lograr esta nueva mutación en lo que, quizá, ya no debamos seguir llamando «conciencia». Creo que el emblema de mayor impacto, de entre los que representan este nuevo modo de pensar las relaciones, es la obra de Nam June Paik, cuyas pantallas de televisión, difusas o superpuestas, se sumen a intervalos en una exuberante vegetación o parpadean desde un cielo poblado por nuevas y extrañas videoestrellas, recapitulando una y otra vez secuencias preseleccionadas de bloques de imágenes que nos devuelven a

los momentos asincrónicos de las distintas pantallas. Hay espectadores que practican la estética antigua y que, aturdidos por esta discontinua variedad, deciden concentrarse en una sola pantalla, como si la secuencia de imágenes relativamente indiferente que puede seguirse en ella tuviera algún valor orgánico por sí misma. Al espectador posmodernista, en cambio, se le pide lo imposible: que contemple todas las pantallas a la vez, en su diferencia radical y fortuita; a este espectador se le invoca a producir la mutación evolutiva sufrida por David Bowie en *The Man Who Fell to Earth*, y a elevarse de algún modo hasta el nivel en que la percepción vívida de la diferencia radical constituya en y por sí misma un nuevo modo de comprensión de lo que se acostumbraba a llamar «relación»: algo para cuya definición el término *collage* no es todavía más que una denominación muy pobre.

IV. LO SUBLIME HISTERICO

Necesitamos ahora completar este recorrido exploratorio del espacio y el tiempo posmodernistas con un último análisis de esa euforia o de las intensidades que con frecuencia parecen caracterizar la experiencia cultural más reciente. Insistamos una vez más en la trascendencia de una transición que abandona la desolación de los edificios de Hopper o la inflexible sintaxis del medio-oeste que caracterizó las formas de Sheeler, sustituyéndolas por las extraordinarias superficies de la perspectiva urbana del realismo fotográfico, en la que hasta los cementerios de automóviles brillan con un esplendor nuevo y alucinante. El júbilo de estas nuevas superficies es tanto más paradójico por cuanto su contenido básico —la ciudad misma— se ha deteriorado o desintegrado hasta un límite que probablemente era inconcebible en los primeros

años del siglo XX, por no hablar de épocas anteriores. ¿Cómo puede ser un deleite para los ojos el bullicio de la ciudad encarnado en la mercantilización? ¿Cómo puede experimentarse esa extraña especie de regocijo alucinatorio ante lo que no es sino un salto cualitativo sin precedentes en la alienación de la vida cotidiana en la ciudad? Estas son algunas de las preguntas a las que hemos de enfrentarnos en este punto de nuestra investigación. Y no excluiremos de esta investigación el problema de la figura humana, si bien parece evidente que, para la estética más reciente, la propia representación del espacio aparece como incompatible con la representación del cuerpo: lo que constituye un síntoma muy significativo de una nueva división estética del trabajo, mucho más pronunciada que en las anteriores concepciones genéricas del paisaje. El espacio privilegiado de las nuevas artes es radicalmente antiantropomórfico, como los cuartos de baño deshabitados que aparecen en la obra de Doug Bond. Por otra parte, la fetichización total del cuerpo humano que nos es contemporánea ha seguido también una dirección distinta en las estatuas de Duane Hanson: eso que antes llamábamos el simulacro, y cuya función específica descansa en lo que Sartre hubiera considerado la *desrealización* de todo el mundo circundante de la vida cotidiana. Hay un momento de duda o vacilación ante el calor y el

aliento de estas figuras de poliester o, en otras palabras, una tendencia a proyectarlas sobre los auténticos seres humanos que deambulan a nuestro alrededor en el museo, que por un instante quedan convertidos en otros tantos simulacros de color carne y sin vida. El mundo pierde entonces por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad. Pero, ¿se trata de una experiencia jubilosa o terrorífica?

Están bien comprobados los rendimientos teóricos que resultan de pensar esta experiencia en términos de lo que Susan Sontag definió, en una fórmula de gran influencia, como *camp*. Yo me propongo aquí un acercamiento diferente al mismo fenómeno, a través de la temática —igualmente actual y de uso constante en nuestros días— de lo «sublime», tal y como se ha resucitado de las obras de Edmund Burke y de Kant; y es que quizá deberíamos aunar ambas nociones para dar lugar a una especie de sublimidad *camp* o «histérica». Como se recordará, lo sublime era para Burke una experiencia cercana al terror: el vislumbrar, a la vez con asombro y con espanto, el resplandor fugaz de algo cuya enormidad sobrepasa toda vida humana; Kant refinaría esta descripción para plantear la cuestión de su representación, de forma que el objeto de lo

sublime ya no sea cuestión de la mera potencia y de la inconmensurabilidad física del organismo humano y la naturaleza, sino también de los límites de la figuración y de la incapacidad del espíritu humano para representar la inmensidad de tales fuerzas. Burke, que vivió el momento histórico del nacimiento del Estado burgués, sólo podía conceptualizar estas fuerzas en términos de divinidad; e incluso Heidegger continúa manteniendo una relación fantasmática con cierta sociedad rural y con el paisaje campesino de la organización precapitalista que constituye la forma final de la imagen de la naturaleza en nuestro tiempo.

No obstante, hoy podemos reconstruir esta experiencia de un modo distinto, en el momento en que la propia naturaleza está llegando a su ocaso radical: el heideggeriano «camino del campo» ha sido destruido irrevocable e irremediablemente por el capitalismo avanzado, la revolución verde, el neocolonialismo y las grandes conurbaciones que despliegan sus autopistas elevadas sobre los viejos campos y los solares abandonados, convirtiendo la «casa del ser» de Heidegger en territorio público, cuando no en fríos y miserables edificios de alquiler infestados de ratas. En este sentido, lo *otro* de nuestra sociedad ya no es, como en las sociedades precapitalistas, la naturaleza, sino otra cosa que aún debemos identificar.

La apoteosis del capitalismo

No quisiera que esta *otra cosa* se confundiera apresurada y simplemente con la tecnología, puesto que pretendo mostrar que la tecnología no es, en este sentido, más que el signo de algo distinto. Es cierto que la tecnología puede servir como un símbolo adecuado para designar el poder inmenso, propiamente humano y antinatural, de la fuerza de trabajo inerte acumulada en nuestras máquinas; ese poder alienado que Sartre denominaba la «antifinalidad» de lo práctico-inerte; un poder que se vuelve hacia y contra nosotros de modo irreconocible, y que parece constituir el férreo y distorsionado horizonte de nuestra praxis colectiva e individual.

Ello no obstante, y desde un punto de vista marxista, la tecnología es el resultado del desarrollo capitalista y no una causa primera en sentido estricto. Por ello, lo indicado es distinguir diferentes generaciones en la automatización, diferentes etapas de la revolución tecnológica dentro del propio capitalismo. Seguiré aquí a Ernest Mandel, que describe tres rupturas o saltos cualitativos fundamentales en la evolución de la mecanización bajo el capitalismo: «Las revoluciones básicas del poder

tecnológico —la tecnología de producción mecánica de máquinas motrices— aparecen entonces como los momentos determinantes de la revolución tecnológica globalmente considerada. La producción mecánica de motores de vapor desde 1848; la producción mecánica de motores eléctricos y de combustión desde la última década del siglo XIX; y la producción mecánica de ingenios electrónicos y nucleares desde la década de los años cuarenta del siglo XX: tales son las tres revoluciones generalizadas de la tecnología engendradas por el modo de producción capitalista a partir de la revolución industrial "originaria" de finales del siglo XVIII» (*Late Capitalism*, pág. 18; trad. cast.: *El capitalismo tardío*, México, Era, 1972).

Esta periodización subraya la tesis general del libro de Mandel *El capitalismo tardío*, es decir, que el capitalismo ha conocido tres momentos fundamentales, cada uno de los cuales supone una expansión dialéctica con respecto a la fase anterior: se trata del capitalismo mercantil, la fase del monopolio o etapa imperialista, y la etapa actual, erróneamente llamada postindustrial, y que debería denominarse con mayor propiedad fase del capital multinacional. Como he señalado anteriormente, este rechazo del término «postindustrial» por parte de Mandel implica la tesis de que este capitalismo avanzado, consumista o multinacional, no so-

lamente no es incompatible con el genial análisis de Marx en el siglo XIX, sino que, muy al contrario, constituye la forma más pura de capitalismo de cuantas han existido, comportando una ampliación prodigiosa del capital hasta territorios antes no mercantilizados. Así pues, este capitalismo estricto que caracteriza nuestro tiempo elimina todos aquellos enclaves de la organización precapitalista que hasta ahora había tolerado y explotado de forma tributaria: sentimos la tentación de relacionar esta tesis con una nueva penetración y una colonización históricamente original del inconsciente y de la naturaleza, es decir, la destrucción de la agricultura precapitalista del Tercer Mundo mediante la «revolución verde» y el ascenso de los medios de comunicación de masas y de la industria publicitaria. En todo caso, de este modo queda claro que la periodización cultural que he propuesto, con sus fases de realismo, modernismo y posmodernismo, se encuentra al mismo tiempo inspirada y confirmada por el esquema tripartito de Mandel.

Podemos, pues, considerar nuestra época como la tercera (o incluso la cuarta) era de la mecanización; y en este punto hemos de reintroducir el problema de la representación estética, desarrollado explícitamente en el primitivo análisis kantiano de lo sublime; pues es lógico suponer que las relaciones que mantenemos con las máquinas, y nuestra ma-

nera de representárnoslas, han de transformarse dialécticamente en cada una de estas fases cualitativamente distintas del desarrollo tecnológico.

Para ello, es interesante reparar en la excitación producida por las máquinas en la fase anterior del capitalismo, de forma muy notoria en el júbilo futurista y en la celebración de las armas mecánicas y los automóviles por parte de Marinetti. Se trata de símbolos evidentes, encarnaciones centrales de la energía que hacen tangibles y representables las fuerzas motrices de este momento temprano de la modernización. Podemos medir el prestigio de las grandes estructuras recorridas por tuberías de vapor de acuerdo con su presencia en los edificios de Le Corbusier, esas inmensas formas utópicas de aspecto similar a la sala de máquinas de un gigantesco barco de vapor que invade el escenario urbano de una vieja tierra decadente. Las máquinas también ejercen su fascinación en artistas como Picabia o Duchamp, que no tenemos tiempo de considerar aquí; mencionemos también, aunque sólo sea a beneficio de inventario, la forma en que los artistas revolucionarios o comunistas de los años treinta intentaron por su parte aprovechar esta fascinación por las energías mecánicas en favor de la reconstrucción prometeica de la sociedad humana total, como sucede en Fernand Léger y en Diego Rivera.

Se observa inmediatamente que la tecnología de nuestros días ya no posee la misma capacidad de representación: ya no se trata de la turbina, ni siquiera de los silos y tubos de escape de Sheeler, ni de las barrocas estructuras de tubos y cintas transportadoras, ni del perfil plagado de tuberías del tren ferroviario —ni de todos los vehículos de velocidad concentrados—; se trata más bien del ordenador, cuyo caparazón externo carece de potencia emblemática o visual, o incluso de las cubiertas de los diferentes *media*, como ese servicio doméstico que llamamos televisión, desarticulado e implosivo, que transporta consigo la superficie plana de sus imágenes.

Estas son máquinas de reproducción más que de producción, y presentan a nuestra capacidad de representación estética exigencias diferentes de la idolatría, más o menos mimética, de las esculturas de fuerza y velocidad que acompañó a las viejas máquinas de la época futurista. En este caso, no se trata tanto de la energía cinética como de nuevos procesos reproductivos de todas clases; en los productos posmodernistas más débiles, la encarnación estética de estos procesos tiende a menudo a instalarse confortablemente en una simple representación temática del contenido: por ejemplo, historias que tratan *acerca de* los procesos de reproducción, incluyendo cámaras de cine y vídeo, magnetófonos y

toda la tecnología de producción y reproducción del simulacro (en este sentido, es paradigmático el paso del modernista *Blow up* de Antonioni al posmodernista *Blow out** de Brian De Palma). Cuando, pongamos por caso, los arquitectos japoneses diseñan un edificio cuya decoración imita una pila de cassettes, se trata de una solución temática y alusiva, no exenta de sentido del humor.

Pero en los textos posmodernistas más potentes vemos aparecer algo distinto: la impresión de que, más allá de toda temática o contenido, la obra parece trascender las redes de los procesos reproductivos y permitirnos, así, vislumbrar un sublime tecnológico o posmoderno, cuya potencia o autenticidad queda probada por el éxito alcanzado por tales obras en la construcción de todo un nuevo espacio posmoderno que emerge a nuestro alrededor. En consecuencia, la arquitectura sigue siendo en este orden el lenguaje estético privilegiado; y los reflejos fragmentados y distorsionados, de una inmensa superficie de vidrio a otra, pueden considerarse como paradigma del papel central que el procesamiento y la reproducción desempeñan en la cultura posmoderna.

Ya he adelantado, sin embargo, que intento evitar la suposición de que la tecnología sea de algún

* Título español: *Impacto.*

modo «determinante en última instancia», ya sea para nuestra vida social actual o para la producción cultural: esa tesis está indisolublemente ligada a la noción postmarxista de una sociedad «postindustrial». Pretendo, al contrario, sostener que nuestra representación imperfecta de una inmensa red informática y comunicacional no es, en sí misma, más que una figura distorsionada de algo más profundo: todo el sistema mundial del capitalismo multinacional de nuestros días. Así pues, la tecnología de nuestra sociedad contemporánea no es fascinante e hipnótica por su propio poder, sino a causa de que parece ofrecernos un esquema de representación privilegiado a la hora de captar esa red de poder y control que resulta casi imposible de concebir para nuestro entendimiento y nuestra imaginación: esto es, toda la nueva red global descentralizada de la tercera fase del capitalismo. Se trata de un proceso significativo que podemos observar, mejor que en ningún otro ámbito, en esa nueva modalidad actual de literatura de evasión —que nos atreveríamos a denominar «paranoia de la alta tecnología»—, en cuyas narraciones se utilizan las redes de una supuesta alianza informática universal para las laberínticas conspiraciones de agencias de espionaje autónomas, pero interconectadas y en mortífera rivalidad, con un grado de complejidad que a menudo rebasa la capacidad

mental del lector medio. Esta teoría de la conspiración (y sus estridentes manifestaciones narrativas) puede considerarse como un intento defectuoso de concebir —mediante los emblemas de la tecnología avanzada— la totalidad imposible del sistema mundial contemporáneo. Así pues, en mi opinión, lo sublime posmoderno sólo puede comprenderse en términos de esta nueva realidad de las instituciones económicas y sociales: una realidad inmensa, amenazadora, y sólo oscuramente perceptible.

V. EL POSMODERNISMO Y LA CIUDAD

En este punto, y antes de exponer algunas conclusiones más positivas, intentaré analizar un edificio posmoderno; se trata de una obra que, en muchos aspectos, no es característica de esa arquitectura posmoderna cuyos nombres principales son Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves y, más recientemente, Frank Gehry, pero que a mi entender proporciona una muy interesante lección sobre la originalidad del espacio posmodernista. Permítaseme ampliar el cuadro que han dibujado las observaciones precedentes y hacerlo aún más explícito: la idea que defiendo es que nos encontramos ante una especie de mutación del espacio urbano como tal. Y he presupuesto que nosotros, los seres humanos que se desenvuelven en este espacio nuevo, estamos retrasados con respecto a tal evolución; se ha producido una mutación en el

objeto, e incluso ha sido acompañada por la mutación equivalente del sujeto; pero aún no estamos en posesión de las herramientas perceptivas correspondientes a este nuevo hiperespacio (que denomino así, en parte, debido a que nuestros hábitos perceptivos se formaron en esa otra clase de espacio que he llamado el espacio del modernismo). Es así que la nueva arquitectura —al igual que muchos otros de los productos culturales invocados en lo anterior— se nos aparece como un imperativo que ordena el nacimiento de órganos nuevos, la ampliación de nuestra sensibilidad y de nuestro cuerpo hasta unas dimensiones nuevas, por el momento inimaginables, y quizás en última instancia imposibles.

El hotel Bonaventura

El edificio cuyos rasgos voy a enumerar muy brevemente dentro de un momento es el hotel Bonaventura, edificado en el nuevo centro urbano de Los Angeles por el arquitecto y urbanista John Portman, entre cuyos restantes trabajos se encuentran los distintos Hyatt Regencies, el Peachtree Center de Atlanta y el Renaissance Center de Detroit. Ya me he referido antes al carácter populista de la autodefensa retórica del posmodernismo, en contraste con la austeridad elitista (y utópica) de la gran ar-

quitectura modernista; en otras palabras: suele decirse que, por una parte, estos nuevos edificios son obras populares y que, por otra, son respetuosos con el tejido urbano autóctono americano; es decir, que ya no pretenden, como lo hicieron las obras maestras y los monumentos del modernismo, insertar un nuevo lenguaje utópico, distinto y más elevado, en el comercial y estridente sistema de signos de la ciudad que los rodea, sino que, más bien al contrario, se esfuerzan por hablar ese mismo lenguaje, utilizando su léxico y su sintaxis, tal y como —de forma paradigmática— lo han «aprendido de Las Vegas».

El *Bonaventura* de Portman confirma plenamente el primero de estos dos asertos: es un edificio popular, visitado entusiásticamente por los residentes y por los turistas (aunque otros edificios de Portman han tenido incluso más éxito en este sentido). La inserción populista en el tejido urbano es, sin embargo, otra cuestión, y es con ella con la que comenzaremos. Hay tres entradas al *Bonaventura*: una desde Figueroa, y las otras dos por unos jardines peraltados al otro lado del hotel, que se construyó en el declive residual del antiguo Beacon Hill. Ninguna de estas entradas presenta un aspecto parecido a las viejas marquesinas de hotel o a las puertas cocheras mediante las cuales los suntuosos edificios de antaño acostumbraban a esce-

nificar la transición desde las calles de la ciudad hacia un interior más antiguo. Las entradas del *Bonaventura* parecen más bien laterales y concebidas como entradas de servicio: por los jardines de la parte de atrás se accede hasta el piso sexto de las torres, e incluso allí hay que bajar andando un tramo de escalera para llegar al ascensor que conduce al vestíbulo. Por otra parte, por lo que podríamos aún considerar como la entrada principal, por Figueroa, se accede, con equipaje y todo, a la terraza de una zona comercial situada en el piso inferior, desde donde unas escaleras mecánicas bajan hasta la oficina principal de recepción. Enseguida volveremos a las escaleras mecánicas y los ascensores, pero mi primera sugerencia acerca de estas curiosas vías de entrada sin señalizar es que parecen impuestas por una especie de categoría de clausura que domina el espacio interior de todo el hotel (y ello a pesar y por encima de las limitaciones materiales bajo las que Portman tuvo que realizar su trabajo). A mi entender, y junto con cierto número de otras construcciones característicamente posmodernas, como el *Beaubourg* de París o el *Eaton Centre* de Toronto, el *Bonaventura* encierra la aspiración de ser un espacio total, un mundo entero, una especie de ciudad en miniatura (y añadamos que a este nuevo espacio total corresponden nuevas prácticas colectivas, un nuevo modo de congregarse y

moverse los individuos, algo así como la práctica de una hipermultitud nueva e históricamente original). Así pues, en este aspecto, la miniciudad ideal del *Bonaventura* de Portman no debería tener entradas en absoluto, puesto que la entrada es siempre una abertura que liga al edificio con el resto de la ciudad que le rodea: el edificio no desea ser parte de la ciudad, sino antes bien su equivalente o el sucedáneo que toma su lugar. Pero esto, sin embargo, es obviamente imposible o inviable, y de ahí el disimulo y la deliberada reducción de la función de entrada a su estricto mínimo. Esta separación de la ciudad circundante es muy distinta de la que caracterizó a los grandes monumentos de estilo internacional: en estos últimos, la separación era violenta, manifiesta, y tenía un significado simbólico muy marcado, como en el gran *pilotis* de Le Corbusier, cuyo gesto separa radicalmente el nuevo espacio utópico de la modernidad de la ciudad degradada y decadente que, de ese modo, repudia explícitamente; pues el arquitecto moderno, con este nuevo espacio utópico y con la virulencia de su *Novum*, apuesta por una transformación del viejo tejido urbano inducida por el mero poder de su nuevo lenguaje espacial. En cambio, el *Bonaventura* se conforma con —digámoslo parodiando a Heidegger— «dejar que el decadente tejido urbano siga permaneciendo en su ser»; no se desea efecto

alguno ni se espera una transformación política utópica.

Y este diagnóstico, a mi parecer, queda confirmado por el gran vidrio reflectante que recubre el *Bonaventura*, de cuya función daré ahora una interpretación algo diferente de la que hace un momento ofrecí para el fenómeno del reflejo en general como un desarrollo del tema de la tecnología reproductiva (aunque ambas interpretaciones no son incompatibles). En este caso sería mejor poner el acento en la forma en que esa fachada reflectora repele hacia afuera la ciudad; una repulsión análoga a la de esas gafas de sol especulares que hacen imposible al interlocutor ver los ojos del que habla y que, por tanto, comportan una cierta agresividad hacia el Otro y un cierto poder sobre él. De forma parecida, la fachada de vidrio produce una disociación peculiar e ilocalizable del *Bonaventura* con respecto a su vecindario: ni siquiera es algo exterior, ya que, cuando se intentan ver los muros externos del edificio, no se puede ver el hotel como tal, sino tan sólo las imágenes distorsionadas de todo lo que le rodea.

Haré ahora algunas observaciones sobre las escaleras mecánicas y los ascensores: considerando la genuina debilidad que Portman siente en especial por los ascensores, que el artista define como «esculturas cinéticas gigantescas», y que ocupan un lu-

gar prominente en el excitante espectáculo del interior de los hoteles (especialmente de los Hyatts, en los que bajan y suben ininterrumpidamente como enormes linternas japonesas o como góndolas); considerando, digo, esta exaltación y esta preferencia deliberada, creo que no deberíamos concebir estos «transportadores de personas» (según un término del propio Portman, tomado de Disney) como simples aparatos funcionales o ingenios mecánicos. Sabemos, en cualquier caso, que la teoría arquitectónica más reciente ha comenzado a utilizar los resultados obtenidos en otros contextos por el análisis narrativo, y que pretende considerar nuestros trayectos físicos a través de estos edificios como posibles historias o relatos, como trayectorias dinámicas y paradigmas narrativos que a nosotros, sus visitantes, se nos exige satisfacer y completar con nuestros cuerpos y movimientos. En cualquier caso, el *Bonaventura* constituye una superación dialéctica de este proceso: se diría que las escaleras mecánicas y los ascensores sustituyen a partir de ahora al movimiento, pero también y sobre todo, que se autodefinen como los nuevos signos y emblemas que reflejan el movimiento propiamente dicho (algo que se mostrará de forma más evidente cuando planteemos la pregunta de qué es lo que queda en este edificio de las antiguas formas de movimiento, y especialmente del propio caminar). El trayec-

to narrativo se encuentra aquí subrayado, simbolizado, reificado y sustituido por una máquina transportadora que se convierte en el significante alegórico de aquellos antiguos paseos de los que ya nos es imposible disfrutar: lo que constituye una intensificación dialéctica de la autorreferencialidad de la cultura moderna, que gira en torno a sí misma y que considera su propia producción cultural como su contenido.

Aún es más difícil dar cuenta de la experiencia del espacio que arrostra quien se adentra, a través de estos dispositivos alegóricos, en el vestíbulo o atrio, con su gran columna central rodeada por un minilago, y todo ello dispuesto en medio de las cuatro torres simétricas de habitaciones con sus ascensores, circundadas por balcones elevados coronados por una especie de tejado de invernadero en el sexto piso. Me atrevería a decir que este espacio nos impide utilizar el lenguaje del volumen tanto como los propios volúmenes, puesto que ya es imposible calcularlos. Por todas partes ondean insignias que se dispersan por este espacio vacío para liberarlo sistemática y deliberadamente de cualquier forma que pudiéramos suponerle; y el constante trajín da la impresión de que se ha colmado totalmente el vacío, de que se está inmerso en ese elemento, sin ninguna de las distancias que en otros tiempos hacían posible percibir perspectivas o volúmenes. Se

está de lleno en este hiperespacio, con el cuerpo y con los ojos; y si alguien pudo pensar que la extinción de la profundidad, de la que he hablado a propósito de la literatura o la pintura posmodernas, era algo difícil de alcanzar en arquitectura, quizá pueda encontrar en esta desconcertante inmersión su equivalente formal en este medio.

El ascensor y la escalera mecánica llegan a oponerse dialécticamente en este contexto; como si el glorioso movimiento de las góndolas elevadoras fuera también una compensación dialéctica del espacio recargado del atrio; ello nos permite acceder a una experiencia espacial radicalmente diferente, aunque complementaria: la de salir disparado a toda velocidad hacia el techo y atravesarlo desde una de las cuatro torres simétricas, divisando finalmente el propio referente, Los Angeles, que se extiende de forma alarmante ante nuestros ojos. Pero también este movimiento vertical se encuentra frenado: los ascensores suben hasta uno de esos salones de cócteles rotativos, en el cual, sentados, sufrimos de nuevo y pasivamente el giro; en esta rotación contemplativa, se nos ofrece el espectáculo de una ciudad convertida en su propia imagen por el cristal de las ventanas a través de las cuales la observamos.

Pero volvamos rápidamente, para terminar, al espacio central del vestíbulo (notemos de pasada

que las habitaciones del hotel quedan manifiestamente marginadas: los corredores de la zona de alojamientos son oscuros y con techos bajos, de lo más depresivamente funcional; lo que nos hace suponer el pésimo gusto de las habitaciones). El descenso es bastante teatral: una caída plúmbea a través del tejado hasta aterrizar sonoramente en el lago; una vez allí, lo que ocurre sólo puedo describirlo aproximadamente como una confusión demoledora, una especie de venganza que este espacio se toma sobre todos aquellos que aún pretenden caminar por él. Dada la simetría absoluta de las cuatro torres, es casi imposible orientarse en este vestíbulo; últimamente se han añadido flechas señalizadoras y códigos cromáticos, en un intento piadoso y revelador, aunque desesperado, de restaurar las coordenadas del espacio antiguo. Mencionaré, como resultado práctico más espectacular de esta mutación espacial, el dilema en que viven los dueños de las tiendas de las distintas balconadas: ya desde la inauguración del hotel en 1977, se hizo obvio que nadie podría jamás encontrar ninguno de estos comercios y que, incluso aunque alguien pudiera localizar alguna vez la tienda que buscaba, sería muy improbable que tuviera la misma suerte una segunda vez; en consecuencia, los patrones de los comercios, desesperados, han rebajado sus mercancías a precios de saldo. Si tenemos en cuenta que

Portman es, además de arquitecto, un urbanista millonario y un empresario, esto es, un artista que al mismo tiempo y en el mismo acto es un capitalista en sentido estricto, no podemos evitar la sensación de que todo ello implica un cierto «retorno de lo reprimido».

Llegamos así, finalmente, a la cuestión fundamental que yo quería señalar: que esta última transformación del espacio —el hiperespacio posmoderno— ha conseguido trascender definitivamente la capacidad del cuerpo humano individual para autoubicarse, para organizar perceptivamente el espacio de sus inmediaciones, y para cartografiar cognitivamente su posición en un mundo exterior representable. Ya he indicado que este amenazador punto de ruptura entre el cuerpo y el espacio urbano exterior —que es a la desorientación primitiva provocada por el modernismo antiguo como las velocidades de las naves espaciales a las de los automóviles— puede considerarse como símbolo y analogía del dilema mucho más agudo que reside en nuestra incapacidad mental, al menos hasta ahora, de confeccionar el mapa de la gran red comunicacional descentrada, multinacional y global, en la que, como sujetos individuales, nos hallamos presos.

La nueva máquina

Pero como tampoco es mi intención que se perciba el espacio de Portman como algo excepcional o aparentemente marginal y restringido a los lugares de ocio, como Disneylandia, paso enseguida a yuxtaponer a este espacio para el ocio, complaciente y divertido aunque desconcertante, un espacio análogo de un campo muy distinto, esto es, el espacio de los conflictos bélicos posmodernos, y concretamente tal como lo describe Michael Herr en su gran obra sobre la experiencia del Vietnam llamada *Despachos de guerra*. Las extraordinarias innovaciones lingüísticas de este libro pueden considerarse también posmodernistas, dado el modo ecléctico en que se entremezclan impersonalmente en su lenguaje toda una gama de idiolectos colectivos contemporáneos, especialmente la jerga de los negros y la del rock, aunque esta fusión viene dictada en este caso por cuestiones de contenido. Esta terrible primera guerra posmoderna no puede relatarse adoptando los paradigmas tradicionales de la novela de guerra o del cine bélico; sin duda, tal derrumbamiento de todos los paradigmas narrativos anteriores es, junto con la quiebra de un lenguaje compartido que haga posible a un veterano de Vietnam transmitir su experiencia, uno de los principales temas del libro, y debe considerarse como la apertura de un

nuevo campo de reflexiones. El análisis que Benjamin hizo de Baudelaire y de la emergencia del modernismo desde una nueva experiencia de la tecnología civil, que trascendía los antiguos hábitos de la percepción sensorial, se presenta aquí como especialmente relevante y, al mismo tiempo, especialmente anticuado, a la luz del nuevo y casi inimaginable cambio cualitativo de la alienación tecnológica: «Estaba abonado a ser un blanco móvil superviviente, un verdadero hijo de la guerra, ya que, salvo en las raras ocasiones en las que se estaba confinado, el sistema estaba engranado para mantenernos en movimiento, si era eso lo que creíamos desear. Como táctica para seguir vivo era tan apropiada como cualquier otra, dando por supuesto que se había ido allí para ponerlo en marcha y se quería ver su final; al principio era algo sano y directo, pero a medida que progresaba formaba como un cono, ya que cuanto más te movías más cosas veías, y cuanto más veías te acercabas más al peligro de muerte o de mutilación, y cuanto más te arriesgabas a todo ello más tendrías que perder algún día como "superviviente". Algunos dábamos vueltas alrededor de la guerra como insensatos hasta que ya no podíamos ver el curso de la corriente que nos arrastraba, sino únicamente la guerra, a lo largo de toda su extensión, algunas veces con una inesperada penetración. En tanto podíamos conseguir

helicópteros, como quien toma un taxi, sólo la genuina extenuación, las depresiones próximas al ataque de nervios o una docena de pipas de opio eran capaces de mantenernos aparentemente tranquilos, aunque todavía seguíamos corriendo bajo nuestras pieles, como si algo nos persiguiera, ja, ja, ja, *La Vida Loca**. En los meses posteriores a mi regreso, cientos de aquellos helicópteros en los que yo había volado empezaron a reunirse hasta formar un metahelicóptero colectivo, cosa que yo vivía como lo más excitante de todo cuanto ocurría. Salvador-destructor, apoyo-desgaste, izquierda-derecha, ligero, fluido, potente y humano; acero en caliente, grasa, tejido de lona camuflado de jungla, sudor frío y después caliente, una cinta de *rock and roll* en un oído y explosiones de lanzagranadas en el otro, el combustible, el calor abrasador, la vitalidad y la muerte, la muerte, que ya no era una intrusa»[4].

En esta nueva máquina —que, a diferencia de las viejas máquinas modernistas como la locomotora o el avión, no representa el movimiento, sino que sólo puede representarse *en movimiento*— se concentra una parte del misterio del nuevo espacio posmodernista.

4. Michael Herr, *Dispatches*, Nueva York, 1978, págs. 8-9 (trad. cast.: *Despachos de guerra*, Barcelona, Anagrama, 1980).

* En castellano en el original.



VI. LA ABOLICION DE LA DISTANCIA CRITICA

La concepción del posmodernismo que aquí hemos esbozado es más histórica que estilística. Nunca se subrayará demasiado la diferencia radical entre un punto de vista que considera el posmodernismo como una opción estilística entre muchas otras y aquella que intenta conceptuarlo como la pauta cultural dominante de la lógica del capitalismo avanzado; de hecho, estas dos visiones dan lugar a dos maneras muy distintas de tematizar la totalidad del fenómeno: por una parte, juicios morales (negativos o positivos, esto es ahora indiferente), y por la otra un auténtico esfuerzo dialéctico para pensar nuestro tiempo presente dentro de la historia.

Poco hay que decir sobre las valoraciones morales positivas del posmodernismo: la celebración mimética y complaciente hasta el delirio de este nue-

vo mundo estético (incluyendo su dimensión socioeconómica, festejada con el mismo entusiasmo al amparo de la etiqueta de «sociedad postindustrial») es sin duda inaceptable, aunque no sea de ningún modo tan evidente hasta qué punto las actuales ilusiones acerca del carácter redentor de las altas tecnologías, desde los chips hasta los robots (ilusiones que no únicamente se hace la izquierda, sino también los gobiernos de derechas caídos en desgracia y muchos intelectuales), se confunden con las más vulgares apologías del posmodernismo.

Así pues, es pertinente rechazar la condena moral del posmodernismo y de su trivialidad esencial, en cuanto opuesta a la «alta seriedad» utópica de los grandes modernistas (se trata también de opiniones que pueden hallarse tanto en la izquierda como en la derecha más radical). Pues sin duda la lógica del simulacro, al convertir las antiguas realidades en imágenes audiovisuales, hace algo más que replicar simplemente la lógica del capitalismo avanzado: la refuerza y la intensifica. Por otra parte, aquellos grupos políticos interesados en intervenir activamente en la historia y en modificar su posición hasta ahora pasiva (ya sea en la perspectiva de canalizar su lucha hacia una transformación socialista de la sociedad o de dirigirla regresivamente hacia el restablecimiento de un idílico e ilusorio pasado menos complejo) no pueden sino deplorar y

rechazar esta forma cultural de iconoadicción que, al transformar los reflejos del pasado, los estereotipos y los textos, elimina de hecho toda significación práctica del porvenir y de los proyectos colectivos, sustituyendo así la idea de un cambio futuro por los fantasmas de la catástrofe brutal y el cataclismo inevitable, desde la visión del «terrorismo» en el nivel social hasta la del cáncer en el nivel personal. Pero, si el posmodernismo es un fenómeno histórico, todo intento de dar cuenta de él en términos de juicio moral o moralizante debe identificarse en última instancia como error categorial. Y todo ello resulta más palmario si nos preguntamos por el estatuto del moralista y del crítico de la cultura: el primero, como todos nosotros, está tan profundamente inmerso en el espacio posmoderno, tan intrínsecamente afectado e infectado por sus nuevas categorías culturales, que ya no puede permitirse el lujo de la crítica ideológica a la antigua, la indignada denuncia moral de lo otro.

La diferenciación que aquí propongo ha conocido una forma canónica en la distinción hegeliana entre el concepto de la moralidad o moralización individual (*Moralität*) y el dominio, completamente diverso, de los valores y las prácticas sociales colectivas (*Sittlichkeit*). Pero la distinción alcanza su forma definitiva en el planteamiento que hace Marx de la dialéctica materialista, especialmente en las

páginas clásicas del *Manifiesto* que nos enseñan la difícil lección que se desprende de una forma más auténticamente dialéctica de pensar el desarrollo y el cambio histórico. El tema de esa lección es, sin duda, el propio desarrollo histórico del capitalismo y el despliegue de una cultura específicamente burguesa. En un pasaje muy célebre, Marx nos exige imperiosamente hacer lo imposible: pensar este desarrollo *al mismo tiempo* en términos positivos y negativos; nos exige, con otras palabras, poner en práctica una forma de pensar que sea capaz de concebir los rasgos manifiestamente denigrantes del capitalismo y, simultáneamente, su extraordinaria dinámica emancipadora: todo ello en un mismo concepto, y sin que ninguno de los juicios atenúe la fuerza de su contrario. Debemos, en cierto modo, llevar nuestro pensamiento hasta el punto en que podamos comprender que el capitalismo es, al mismo tiempo y en el mismo sentido, lo mejor y lo peor que le ha sucedido a la especie humana. El inveterado olvido de este imperativo dialéctico, y su conversión en esa posición mucho más confortable que consiste en limitarse a emitir proposiciones morales es demasiado humano; pero la urgencia de la cuestión exige que hagamos un esfuerzo para pensar dialécticamente la evolución cultural del capitalismo avanzado al mismo tiempo como catastrófica y como progresista.

Y ese esfuerzo saca a la luz las dos cuestiones fundamentales con las que cerraremos estas reflexiones. ¿Podemos realmente identificar algún «momento de verdad» entre los más patentes «momentos de falsedad» de la cultura posmoderna? Y, aunque pudiéramos hacerlo, ¿no hay algo en última instancia inmovilizador en la consideración dialéctica del desarrollo histórico que acabamos de postular? ¿No tiende a provocar nuestra desmovilización y a condenarnos a una irremediable pasividad, al obstruir sistemáticamente las posibilidades de acción mediante el escollo insalvable del determinismo histórico? Lo más correcto será que pasemos revista a estas dos cuestiones (relacionadas), investigando cuáles son las posibilidades actuales de una política cultural eficaz adaptada a nuestra contemporaneidad, si es que es posible articular una auténtica política cultural.

Enfocar la cuestión de esta forma exige inmediatamente plantear el problema mismo del destino de la cultura en general y, más concretamente, el problema de la función de la cultura como estructura social en la era posmoderna. Toda nuestra argumentación anterior conduce a la idea de que lo que venimos llamando posmodernismo no puede concebirse sin la hipótesis de una mutación de la esfera cultural en el capitalismo avanzado; una mutación que lleva aparejada la modificación de

su función social. En los debates de épocas anteriores acerca de la función, el lugar o la esfera de la cultura (pienso sobre todo en el ensayo clásico de Herbert Marcuse sobre «El carácter afirmativo de la cultura»), se insistía en lo que algunos han llamado la «cuasi-autonomía» del dominio cultural; esto es, su existencia utópica o fantasmal, para bien o para mal, por encima del mundo práctico-vital cuya imagen especular refleja, en una gama de modalidades que va desde la legitimación, mediante una semejanza apologética, hasta las denuncias contestatarias mediante la satirización crítica o las inquietudes utópicas.

La pregunta que hoy debemos hacernos es si esta «cuasi-autonomía» de la esfera cultural ha sido o no destruida precisamente por la lógica del capitalismo avanzado. Pero defender la idea de que la cultura ya no está dotada de la autonomía relativa de la que, como otras muchas instancias, disfrutó en fases más tempranas del capitalismo (dejando aparte las sociedades precapitalistas), no significa necesariamente defender la idea de su extinción o desaparición. Por el contrario, hemos de continuar manteniendo que hay que concebir la disolución de esa esfera cultural autónoma como explosiva: se trata de una prodigiosa expansión de la cultura en el dominio de lo social, hasta el punto de que no resulta exagerado decir que, en nuestra vida social,

ya todo —desde los valores mercantiles y el poder estatal hasta los hábitos y las propias estructuras mentales— se ha convertido en cultura de un modo original y aún no teorizado. Puede que esta situación sea alarmante, pero, en cualquier caso, es bastante coherente con nuestro diagnóstico anterior referido a una sociedad de la imagen o del simulacro y de la transformación de lo «real» en una colección de pseudoacontecimientos.

Y ello indica al mismo tiempo que algunas de nuestras más apreciadas y venerables ideas radicales sobre la naturaleza de la política cultural pueden, en consecuencia, resultar anacrónicas. No importa lo distintas que hayan sido estas concepciones —desde los tópicos de la negatividad, la oposición y la subversión, hasta los de la crítica y la reflexión—, todas ellas compartían un mismo presupuesto —fundamentalmente espacial— que resume a la perfección la expresión, no menos venerable, «distancia crítica». En relación con la política cultural, no existe hoy una sola teoría de izquierdas que haya sido capaz de prescindir de la idea, expresada de un modo u otro, de una distanciación estética mínima, es decir, de la posibilidad de situar la acción cultural fuera del ser compacto del capital y utilizarla como un arquimedeano punto de apoyo desde el que atacar al propio capitalismo. El conjunto de nuestros argumentos anteriores apo-

ya, en cambio, la tesis de que el nuevo espacio del posmodernismo ha abolido literalmente las distancias (incluida la «distancia crítica»). Nos encontramos tan inmersos en estos volúmenes asfixiantes y saturados, que nuestros cuerpos posmodernos han sido despojados de sus coordenadas espaciales y se han vuelto en la práctica (por no hablar de la teoría) impotentes para toda distanciación; por otra parte, ya hemos indicado el modo en que la nueva y prodigiosa expansión del capitalismo multinacional ha terminado por invadir y colonizar aquellos enclaves precapitalistas (la naturaleza y el inconsciente) que ofrecían a la eficacia crítica puntos de apoyo arquimedeanos exteriores. De ahí la omnipresencia, en la izquierda, del lenguaje de la «cooptación»; pero se trata de un lenguaje que suministra una base teórica muy inadecuada para comprender una situación en la cual todo el mundo, de una forma u otra, tiene la oscura sospecha de que no solamente las formas contraculturales, puntuales y locales, de guerra de guerrillas o resistencia cultural, sino incluso las intervenciones abiertamente políticas —sea el caso de The Clash—, se encuentran secretamente desarmadas y reabsorbidas por un sistema del cual ellas mismas pueden considerarse como partes, puesto que son incapaces de mantener frente a él la más mínima distancia.

Comprendemos entonces que todo este nuevo

espacio global, tan sumamente desmoralizador y deprimente, constituye precisamente el «momento de verdad» del posmodernismo. Lo que hemos llamado lo «sublime» posmoderno es solamente la manifestación más explícita de este contenido, aquella en la que ha rozado más de cerca la superficie de la conciencia, en la forma de un espacio de nuevo cuño y coherente consigo mismo, incluso aunque siga operando en él una cierta reserva o un disfraz, especialmente en la temática de las altas tecnologías en las que todavía se materializa y articula el nuevo contenido espacial. Podemos ahora considerar los rasgos más sobresalientes de la posmodernidad, que enumerábamos en páginas anteriores, como aspectos parciales (aunque constitutivos) del mismo objeto espacial global.

La defensa de una determinada autenticidad de estos productos —por otra parte, manifiestamente ideológicos— implica presuponer que todo lo que aquí hemos denominado espacio posmoderno (o multinacional) no es meramente una ilusión o una ideología cultural, sino que tiene una sólida realidad histórica (y socioeconómica) apoyada en esa tercera gran expansión planetaria del capitalismo (una expansión que sucede a las etapas anteriores de los mercados nacionales y del antiguo sistema imperialista, que tuvieron cada una de ellas su propia especificidad cultural y que produjeron nuevos

tipos de espacios adaptados a sus dinámicas). Los ensayos distorsionados e irreflexivos de la última producción cultural, que pretenden explorar y expresar este espacio nuevo, deben considerarse como intentos para aproximarse, a su manera, a una representación de la (nueva) realidad (para decirlo en una terminología anticuada). Por muy paradójicos que parezcan estos ensayos, cuando se integran en la perspectiva de una opción interpretativa clásica, pueden concebirse como formas nuevas y singulares de realismo (o al menos de mimetización de la realidad), al mismo tiempo que pueden también analizarse como esfuerzos para distraernos y alejarnos de la realidad o para disfrazar sus contradicciones y resolverlas mediante el recurso a las más variadas mistificaciones formales.

Pero no se trata únicamente de tomar en cuenta esta realidad —el espacio original y aún no teorizado del nuevo «sistema mundial» del capitalismo avanzado o multinacional (un espacio del cual sólo resultan prominentemente obvios los aspectos negativos y denigrantes)—, sino que la dialéctica nos exige también una valoración de su emergencia en términos positivos o de «progreso», tal y como Marx hizo con la nueva reunificación del espacio de los mercados nacionales o Lenin con la antigua red imperialista mundial. Porque para Marx y para Lenin, el socialismo no era cuestión de retornar a

sistemas de organización social más restringidos (y por tanto menos represivos y acaparadores); al contrario, concibieron las dimensiones alcanzadas por el capitalismo en sus épocas respectivas como la promesa, el marco irreversible y la condición de posibilidad de un socialismo nuevo y de mayor alcance. ¿Cómo no habría de ser éste el caso del espacio, aún más global y totalizador, de un nuevo sistema social que hace necesarias la invención y la articulación de un tipo de internacionalismo radicalmente nuevo? En apoyo de esta postura pueden aducirse los desastrosos resultados de las alianzas de la revolución socialista con los antiguos nacionalismos (y no sólo en el sudeste asiático), cuyos efectos han suscitado algunas de las más serias reflexiones de la izquierda en los últimos tiempos.

La necesidad de mapas

Pero, siendo esto así, se hace evidente al menos una nueva forma posible de política cultural radical (con ciertas precauciones estéticas que enseguida especificaremos). En la izquierda, tanto los productores culturales como los teóricos se han dejado a menudo intimidar, indebida y reactivamente, por el repudio, característico de la estética burguesa y sobre todo del modernismo, de una de las más an-

tiguas funciones del arte: a saber, su función pedagógica y didáctica; esto es especialmente cierto de aquellos que se formaron en las tradiciones culturales burguesas emanadas del romanticismo, con su exaltación de las formas espontáneas, instintivas o inconscientes del «genio» (aunque obedece también a razones históricas groseramente obvias, como el jdanovismo y las desgraciadas intervenciones de la política o del partido en el terreno de las artes). Sin embargo, esta función docente del arte fue siempre subrayada en los tiempos clásicos (si bien adoptó en la mayor parte de los casos la forma de la lección *moral*); por otra parte, la prodigiosa y aún parcialmente incomprendida obra de Brecht reafirma de una forma nueva, original y formalmente innovadora, en la época del modernismo propiamente dicho, una nueva concepción compleja de las relaciones entre cultura y pedagogía. El modelo cultural que propondré a continuación resalta las dimensiones pedagógicas y cognitivas del arte político y de la cultura, dimensiones en las que, de maneras muy distintas, han insistido *tanto* Lukács *como* Brecht (uno en lo que respecta a la época del realismo y el otro a la del modernismo).

Sin embargo, no tiene sentido pretender un retorno a prácticas estéticas elaboradas sobre la base de situaciones y problemas históricos que ya no son los nuestros. Además, la concepción del espacio que

hemos desarrollado en estas páginas debe convencernos de que todo modelo de cultura política, para adaptarse a nuestras actuales circunstancias, ha de presentar necesariamente las cuestiones espaciales como su preocupación estructural fundamental. En consecuencia, definiré provisionalmente la estética de esta nueva (hipotética) forma cultural como estética de los *mapas cognitivos.*

En una obra clásica, *The image of the city*, Kevin Lynch nos ha enseñado que la ciudad alienada es, ante todo, un espacio del cual las gentes son incapaces de construir (mentalmente) mapas, tanto por lo que respecta a su propia posición como en lo relativo a la totalidad urbana en que se encuentran: los ejemplos más evidentes de ello son los cinturones urbanos al estilo del de Jersey City, en los que es imposible reconocer ninguna de las señales tradicionales (monumentos, límites naturales o perspectivas urbanas). Así pues, en la ciudad tradicional, la desalienación implica la recuperación práctica del sentido de la orientación, así como la construcción y reconstrucción de un conjunto articulado que pueda retenerse en la memoria y del cual cada sujeto individual pueda diseñar mapas y corregirlos en los diferentes momentos de sus distintas trayectorias de movimiento. La obra de Lynch en cuestión está limitada por la restricción que le impone su temática: los problemas de la forma de

la ciudad como tal; pero es extremadamente interesante proyectarla más allá, sobre los espacios más amplios, nacionales y mundiales, de los que nos hemos ocupado en este ensayo. Sería erróneo suponer apresuradamente que este modelo —que trata con toda claridad problemas muy fundamentales de la representación— queda en algún sentido viciado tras la crítica postestructuralista convencional de la «ideología de la representación» o de la imitación. El mapa cognitivo no es estrictamente imitativo en el sentido clásico; al contrario: los problemas teóricos que plantea permiten una renovación del análisis de la representación en un nivel más elevado y mucho más complejo.

Hasta cierto punto, existe una coincidencia muy interesante entre los problemas empíricos que estudia Lynch, referidos al espacio de la ciudad, y la redefinición althusseriana (y lacaniana) de la ideología como representación de «la relación *imaginaria* del sujeto con sus condiciones *reales* de existencia». Porque esto es exactamente lo que se exige a un mapa cognitivo en el más riguroso contexto de la vida cotidiana en las condiciones materiales de la ciudad: permitir al sujeto individual representarse su situación en relación con la totalidad amplísima y genuinamente irrepresentable constituida por el conjunto de la ciudad como un todo.

La obra de Lynch sugiere incluso otra vía posi-

ble de desarrollo de sus argumentos, en la medida en que la cartografía se presenta como la instancia-clave en la mediación. Una visión retrospectiva de la historia de esta ciencia (que también es un arte) nos muestra que el modelo de Lynch no corresponde en realidad a lo que llamaríamos «trazado de mapas». Sucede más bien que los sujetos de Lynch están involucrados en una suerte de operaciones pre-cartográficas cuyos resultados se describen tradicionalmente como itinerarios, y no como mapas; son diagramas que se organizan alrededor del tránsito vital —aún centrado en el sujeto— del viajero, y en los cuales se señalan algunos rasgos especialmente importantes —oasis, cadenas montañosas, ríos, monumentos, etc. La forma más desarrollada de estos diagramas la constituyeron los itinerarios náuticos, las cartas de navegación o *portulanos* que representaban los accidentes de la costa para uso de los navegantes del Mediterráneo, que sólo ocasionalmente se aventuraban a entrar en alta mar.

El compás introduce una nueva dimensión en las cartas de navegación, una dimensión que transforma completamente la problemática de los itinerarios y permite plantear en sentido estricto el problema de los mapas cognitivos de una manera más compleja. Y es que los nuevos instrumentos —compás, sextante y teodolito— no se limitan a dar una respuesta a los nuevos problemas geográficos y de

navegación (por ejemplo, la dificultad en la determinación de longitudes, en especial debido a la curvatura de la superficie del planeta, y que contrasta con el fácil cálculo de latitudes, que los marineros europeos pueden aún determinar empíricamente mediante la observación directa de la costa africana), sino que introduce una coordenada completamente nueva: la relación con el todo, especialmente en la medida en que está mediatizada por los astros y por nuevas operaciones como la triangulación. En este punto, la realización de mapas cognitivos en sentido lato llega a exigir la combinación de datos puramente vivenciales (la posición empírica del sujeto) con concepciones abstractas y artificiales de la totalidad geográfica.

Finalmente, con el primer mapa del globo terráqueo (1490) y con la invención de la proyección de Mercator, aproximadamente en la misma época, nace una tercera dimensión de la cartografía, que implica la presencia de lo que hoy llamaríamos códigos de representación, esto es, las estructuras intrínsecas de los distintos medios, y la aparición, frente a concepciones más ingenuamente miméticas de la confección de mapas, de todas las cuestiones nuevas y fundamentales relativas a los lenguajes de representación: en particular el endemoniado problema (casi heisenbergiano) de cómo trasladar el espacio curvo a los mapas pla-

nos; es el momento en el que queda claro que no puede haber verdaderos mapas (al mismo tiempo que se reconoce que puede haber un progreso científico o, mejor dicho, un progreso dialéctico en los diferentes momentos históricos de la confección de mapas).

El símbolo y la cartografía social

Si traducimos todas estas cuestiones a la problemática bien distinta de la definición althusseriana de la ideología, es preciso dejar constancia de dos cosas. La primera, que el concepto de Althusser nos permite ahora repensar estos contenidos geográficos y cartográficos especializados en términos de espacio social, por ejemplo en el contexto nacional o internacional o en el de las clases sociales; y en las formas en que todos necesariamente construimos *también* mapas cognitivos de nuestras peculiares relaciones sociales con la realidad de las clases en el nivel local, nacional o internacional. Pero, al reformular el problema de este modo, nos tropezamos de nuevo con las dificultades cartográficas planteadas de forma original y ampliada por ese espacio global de la época posmodernista o multinacional del que aquí nos hemos ocupado. Y no se trata únicamente de una cuestión teórica, sino

que presenta consecuencias políticas inmediatas: así lo evidencia la convicción al uso entre los sujetos del Primer Mundo, quienes en verdad habitan vitalmente (o «empíricamente») una «sociedad post-industrial», de la que ha desaparecido la producción en el sentido tradicional, y en la que ya no existen las clases sociales bajo su forma clásica; y esta es una convicción que tiene efectos inmediatos en la praxis política.

La segunda observación que proponemos es que podríamos obtener un enriquecimiento metodológico muy útil e interesante al reparar en las bases lacanianas de la teoría de Althusser. Las formulaciones de Althusser reverdecen la antigua y ya clásica distinción de ciencia e ideología que procede de Marx, y que aún conserva en la actualidad parte de su valor. En la fórmula de Althusser, lo existencial o vital —la ubicación del sujeto individual, la experiencia de la vida cotidiana, el «punto de vista» monádico sobre el universo al que estamos ligados como sujetos biológicos— se opone implícitamente al dominio del saber abstracto, un dominio que —como nos recuerda Lacan— no se encuentra jamás encarnado en, o actualizado por ningún sujeto concreto, sino que reside más bien en una función estructural vacía denominada *le sujet supposé savoir*, «el sujeto a quien se supone el saber», un campo subjetivo de conocimiento. Lo que no sig-

nifica que no podamos conocer el mundo o su totalidad de una forma abstracta o «científica»: la «ciencia» de Marx nos proporciona precisamente esa forma de conocer y conceptualizar abstractamente el mundo de la manera en que, por ejemplo, el gran libro de Mandel suministra un *conocimiento* muy rico y elaborado del sistema mundial global; nunca hemos afirmado en este ensayo que tal sistema fuera incognoscible, sino únicamente que es irrepresentable, lo que es muy distinto. En otras palabras: la fórmula de Althusser señala una brecha, una falla entre la experiencia vivida y el conocimiento científico; la misión de la ideología es, pues, de alguna manera, la de inventar una forma de articular entre sí estas dos dimensiones diferentes. Una visión «historicista» de esta «definición» añadiría que esa articulación, esto es, la producción o la operatividad y vivacidad de las ideologías, varía para distintas circunstancias históricas; y, sobre todo, que puede haber circunstancias históricas en las cuales no sea posible en absoluto, lo que podría definir nuestra situación en la crisis actual.

Pero el sistema de Lacan no es dualista sino tripartito. A la oposición de ideología y ciencia en Marx y en Althusser corresponden solamente dos de las tres funciones lacanianas, a saber, lo Imaginario y lo Real. No obstante, nuestras anteriores discusiones sobre la cartografía, con su descubrimiento

final de una dialéctica de los códigos de representación propiamente dichos y de las posibilidades de los distintos lenguajes y medios, nos recuerda que hemos omitido hasta ahora la dimensión lacaniana de lo Simbólico.

Una estética de la confección de mapas cognitivos —una cultura política de carácter pedagógico que pretendiese devolver a los sujetos concretos una representación renovada y superior de su lugar en el sistema global— tendría que tener necesariamente en cuenta esta dialéctica de las representaciones que hoy ha alcanzado un enorme grado de complejidad: tendría que proceder a la invención radical de formas nuevas que fueran capaces de rendir cuentas de ella. Así pues, no se trata, de ningún modo, de una invitación para retornar a una mecánica distinta o más antigua, al viejo espacio nacional más transparente o a enclaves que supongan perspectivas y formas de representación más tradicionales y seguras. Un nuevo arte político —si tal cosa fuera posible— tendría que arrostrar la posmodernidad en toda su verdad, es decir, tendría que conservar su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— y forzar al mismo tiempo una ruptura con él, mediante una nueva manera de representarlo que todavía no podemos imaginar: una manera que nos permitiría recuperar nuestra capacidad de concebir nuestra situación

como sujetos individuales y colectivos y nuestras posibilidades de acción y de lucha, hoy neutralizadas por nuestra doble confusión espacial y social. Si alguna vez llega a existir una forma política de posmodernismo, su vocación será la invención y el diseño de mapas cognitivos globales, tanto a escala social como espacial.

También publicado por Paidós

POSMODERNISMO, RAZÓN Y RELIGIÓN
ERNEST GELLNER

¿Vivimos en un mundo posmoderno? Y si es así, ¿cómo podemos explicar el extraordinario resurgir del fundamentalismo islámico? Ernest Gellner, uno de los más respetados pensadores sociales de nuestros días, explora en este libro las opciones ideológicas posibles en la sociedad moderna, consiguiendo así una valiosa contribución a nuestro entendimiento tanto del posmodernismo como de las relaciones entre el Islam y Occidente.
En este sentido, el autor explora los tres enfoques principales que están influyendo en nuestra época: el fundamentalismo religioso, el relativismo permisivo y el liberalismo, entregado a la idea de la calidad única de la verdad. El resultado es un texto que se puede leer en unas pocas horas, pero que a la vez es capaz de abrir un debate que podría durar años. De este modo, el que una vez fuera *enfant terrible* de la filosofía británica, se nos aparece ahora como el *doyen terrible* del pensamiento sociopolítico contemporáneo.
Nadie que haya flirteado alguna vez con el posmodernismo, o se haya sorprendido por el resurgir del fundamentalismo islámico, puede dejar de leer este *tour de force* que acaba ilustrándonos ambos fenómenos de una manera tan sorprendente como fascinante.
Ernest Gellner es profesor de Antropología Social en la Universidad de Cambridge. Entre sus libros cabe citar, de los traducidos al castellano, *La sociedad musulmana*, *Cultura e identidad* y *Naciones y nacionalismos*, y de los inéditos en español, *Words and Things*, *The devil in Modern Philosophy* y *Cause and Meaning in Social Science.*

